التعبير البياني

رؤية بلاغية نقدية

تأليف
دكتور شفيع السيد
مدرس البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن
بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الناشر
مكتبة الشباب
٢٦ شارع إسماعيل سري - بالمنيرة
ت ٣١٨٣٥

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة افتتاح

لقد بدأ البحث البلاغى فى مرحلته الأولى ممتزجا بالنقد الأدبى ، وكان ذلك أمراً طبيعياً باعتبار وحدة الميدان الذى يعمل فيه كلاهما وهو التعبير اللغوى ، وكان هذا الامتزاج فى الواقع عامل خصوبة وطاقة حياة للدراسات البلاغية ، إذ كان معيارها الذى تستند إليه فى الأعم الأغلب من الأحيان هو الذوق الأدبى الذى صقلته الخبرة بأساليب العرب وطرائقهم فى التعبير . وبلغ الاعتماد على هذا الذوق الأدبى ذروة نضجه واكتماله على يد عبد القاهر الجرجانى الذى يعد بحق رائدا فذا فى هذا المضمار .

إلا أن الخط البيانى للدراسات البلاغية التذوقية الذى تصاعد به عبد القاهر درجات توقف عند هذا الحد ، ولم يتقدم خطوة أخرى من بعده ، وهذا التوقف فى ذاته نذير بالتخلف والتراجع ، ولكن الأمر لم يقتصر على ذلك فقد بدت مؤشرات الهبوط والانحدار واضحة فى هذه الدراسة متمثلة فى قيام البلاغيين الذين أتوا بعد عبد القاهر باحتواء كتابيه العظيمين «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة» ، واستنباط القواعد البلاغية منهما ، مع تعريتها من ذلك التحليل الرائع الذى كساه بها عبد القاهر . ومنذ ذلك الوقت وتيار التقعيد والتقنين يجرف الدرس البلاغى ، يتسع حينا فيتضخم وتتزايد أطرافه وحواشيه بمناقشات عقلية جافة أو بما حكات لفظية فارغة لا جدوى من ورائها ، ويضيق حينا آخر فيصاغ فى لغة مكتنزة تكد الذهن وترهقه ، وهى لغة «المتون» التى عرفها الفكر العربى فى عصور الاضمحلال . وفى هذا كله ابتعدت الدراسة البلاغية عن النقد الأدبى رويدا رويداً ، وغاض معين الذوق فيها ، وانحصرت فى مجال الدراسة الشكلية للتعبير اللغوى .

ولعلى أسلم ابتداء بأن أحد علوم البلاغة التقليدية وهو ما يعرف بعلم المعانى ينبغى أن يمتزج بالدراسة النحوية الخالصة ليشكلا معا «نحواً جديداً» ينفذ من دراسة شكل العلاقات التركيبية بين مفردات الجملة إلى دراسة جوهرها المتمثل فى أسرارها البلاغية وهو ما عناه عبد القاهر قديما باسم

« النظم » ، وما يقوم على أساسه « علم الأسلوب » فى الدراسات الحديثة .

أما فيما يتصل بعلم البيان وهو العلم الثانى من علوم البلاغة فإن دراسته بأسلوب التقعيد الذى سار عليه البلاغيون المتأخرون ، وكثير من الباحثين المحدثين من شأنه أن يجمد حاسة التذوق الأدبى ، ويمكّن الانفصال بين النقد الأدبى الذى زاد عطاؤه وأثرى ثراء عظيما فى العصر الحديث ، وبين الدراسة البلاغية التى جمدت فى موقفها أمدا طويلا .

من أجل هذا آثرت فى هذا الكتاب أن أصل ما انقطع وأن أعود إلى البحث البلاغى فى منابعه الأولى لأعالج موضوعات علم البيان ، فإن عرجت على كتابات المتأخرين فإننى أستصفى منها ما أراه يمثل جوهر الموضوع ولبابه ، وأغضى عما أحسبه لا ينمى حسا أدبياً أو يضيف جديداً . وكان من نتيجة ذلك أننى تخففت من تقسيماتهم الكثيرة وتفريعاتهم المتنوعة التى ينسى آخرها أولها ، ويشعر القارىء الذى يحاول استيعابها بفراغ جعبته فى النهاية مهما أجهد نفسه وأتعب ذاكرته .

على أن ذلك لا يعنى أننى وقفت عند مجرد تحرير المفاهيم البلاغية القديمة ، فقد كان تمحيص هذه المفاهيم ومناقشتها بما تتمخض عنه المناقشة من قبول أو رفض خطا أساسياً فى المنهج الذى اتبعته .

ولما كان المجاز قضية لغوية بالدرجة الأولى فقد أفدت فى دراسته من الدرسات اللغوية الحديثة ، كما أفدت منها فى بعض المواطن الأخرى .

وإيمانا بعودة الارتباط بين البحث البلاغى والنقد الأدبى جعلت المبحث الثالث من هذا الكتاب لدراسة الصورة وعلاقتها بأساليب البيان ، وهى علاقة جد وثيقة على نحو ما سيرى القارىء فيما بعد .

وإنى لأرجو أن أكون قد قدمت شيئاً فى هذا الكتاب ينال رضا القارىء أو يدفعه للاعتراض والمناقشة ؛ ففى كلا الأمرين خير للكتاب وصاحبه ، أما فى الحالة الاولى فالأمر بين ، وأما فى الحالة الثانية فإن الرأى الآخر كثيراً ما يثرى الموضوع ويكشف عن أبعاد أخرى له غامت أمام المؤلف أو قصرت عنها رؤيته .

وعلى الله قصد السبيل ؟ **محمد شفيع الدين السيد**

القاهرة فى مارس سنة ١٩٧٧

محتويات الكتاب

المبحث الأول

البلاغة : المصطلح والمضمون

البلاغة قيمة تعبيرية

إذا عبر الإنسان عن أفكاره وخواطره تعبيراً صحيحاً جميلا ، يفهمه المتلقى ، ويتلاءم مع شعوره وفكره ، كما يتلاءم مع الموقف الذى صدر فيه فإن مثل هذا التعبير يوصف بالبلاغة لدى أهل اللغة والأدب من علماء العربية القدامى ؛ من ذلك مثلا مايذكره أبو هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ) إذ يقول : « البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه فى نفسه كتمكنه فى نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن »(١). وقبول الصورة وحسن العرض شرط يعنيه أبو هلال ، فلا يكفى عنده أن يكون الكلام مؤدياً لمعناه ، عارياً فى الوقت نفسه عن جمال اللفظ وحسن الصورة . وتعقيبات أبى هلال واقتباساته المتنوعة تدل على وضوح تصوره لمعنى البلاغة ، لكنه من الناحية المنهجية لا يقدم مادة متماسكة وعناصر محددة يمكن التعامل بها فى تقييم التعبير اللغوى من وجهة النظر البلاغية .

وقد توافق مفهوم عبد القاهر الجرجانى الذى عاش فى القرن الخامس الهجرى (ت ٤٧١ هـ) مع ما أشار إليه أبو هلال ، فهو يذكر فى كتابه « دلائل الإعجاز » أن وصف الكلام بالبلاغة لا معنى له إلا وصفه « بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة ، ثم تبرجها فى صورة أبهى وأزين ، وآنق

---

(١) كتاب الصناعيين ص ١٦ (طبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه). بتحقيق على محمد البجاوى ومحمد ابو الفضل ابراهيم .

وأعجب ، وأحق بأن تستولى على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب »(١).

ومع ما كان لعبد القاهر من طول باع وعلو كعب فى ميدان الدراسات البلاغية والنقدية – على نحو ما سنرى فيما بعد – فإنه كان فى هذه النقطة مثل أبى هلال ، من حيث إنه لم يقدم عناصر محددة لمعنى البلاغة ، بل إنه جعل كلا من الفصاحة والبيان والبراعة ألفاظاً مرادفة للبلاغة بالمعنى السابق. وهكذا اتسعت الدائرة عنده ، ولم تقتصر على البلاغة وحدها .

ولم تظفر البلاغة بهذا التحديد بصورة واضحة وحاسمة أضفت عليها طابع المصطلح الفنى إلا فى وقت متأخر نسبياً حوالى القرن الثامن الهجرى، وذلك على يد الخطيب القزوينى (ت ٧٣٩ هـ) الذى قال : إن البلاغة هى « مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته »(٢) . ومبلغ علمى أن أحدا لم يسبق الخطيب القزوينى إلى هذا التعريف(٣). وقد تلقفه المؤلفون والدارسون من بعده حتى الوقت الحاضر فأوردوه فى كتاباتهم كما هو بغير زيادة أو نقصان .

والفصاحة التى تضمنها تعريف البلاغة السابق تتحقق لدى القزوينى ومن تابعه على مستوى الكلمة المفردة ، وعلى مستوى التركيب ، وهى على كلا المستويين تدور حول الوضوح والصحة اللغوية .

---

(١) دلائل الاعجاز ص ٨٧ (مكتبة القاهرة ، الطبعة الأولى ١٣٨٩ هـ – ١٩٦٩) تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجى .

(٢) كتاب الايضاح لمختصر تلخيص المفتاح ص ٨ (مطبعة محمد على صبيح وأولاده) .

(٣) أشار القزوينى الى شىء من ذلك حين قال فى مقدمة كتابه التى خصصها للحديث عن معنى الفصاحة والبلاغة : « للناس فى تفسير الفصاحة والبلاغة أقوال مختلفة لم أجد فيما بلغنى منها ما يصلح لتعريفها به ... » انظر ص ٣ .

ففصاحة الكلمة تتحقق إذا سلمت من تنافر الحروف — أو بعبارة أدق — إذا سلمت من تنافر الأصوات بمعنى أن تكون الكلمة متآلفة الأصوات ، سهلة النطق على اللسان ، لا يحس القارىء عند نطقها بأية صعوبة ولا يشعر السامع لها بأى لون من ألوان النفور . فمثلا كلمة « البعاق » بمعنى السحابة الممطرة — كلمة يستثقلها اللسان عند النطق بها ، وتنفر منها الآذان عند سماعها ، أما كلمتا « المزنة » و « الديمة » — وهما تدلان على نفس ماندل عليه كلمة «البعاق» — فكلتاهما سهلة عذبة يستخفها اللسان ، وتستريح لها الأذن ، وكلمة « الهعخع » — اسم نبات فى الصحراء — من الكلمات الثقيلة التى يكاد الإنسان يحس عند نطقها بانبهار النفس وانقطاعه . وكلتا الكلمتين — البعاق ، والهعخع — وما كان على شاكلتهما من حيث النفور والثقل لا يوصف بالفصاحة .

غير أننا نلحظ أن منطق الخطيب وتابعيه هنا يستند إلى مبدأ الفصل التام بين اللفظ والمعنى ، حيث ينصب الاهتمام على أصوات الكلمة ومدى خفتها أو ثقلها على اللسان ، وانسيابها أو خشونتها فى السمع ، بعض النظر عما قد تثيره فى الحالة الثانية المرفوضة عندهم من ظلال وإيحاءات لا تكتمل صورة المعنى إلا بها . وإذا صح وصف كلمتى « البعاق » و « الهعخع » وغيرهما من الكلمات التى استشهدوا بها — بتنافر الحروف أو الأصوات ، فإن مرد ذلك ، فى الواقع ، إلى ورود هذه الكلمات فى سياقات تعبيرية من المستوى العادى للأداء اللغوى . فإذا ارتقينا عن هذا المستوى إلى مستوى التعبير الفنى وجدنا أن كثيرا من الكلمات التى تبدو متنافرة الأصوات — ضرورية فى السياق ، وأنها بجرسها وأصواتها التى تألفت منها تعطى من الدلالات والإيحاءات ما لا يغنى فيه غيرها ، لنقرأ مثلا كلمة « اثاقلتم » فى قوله تعالى : « يأيها الذين آمنوا مالكم إذا قيل لكم انفروا فى سبيل الله اثاقلتم إلى الأرض أرضيتم بالحياة الدنيا من الآخرة فما متاع الحياة الدنيا فى الآخرة إلا قليل » (التوبة : ٣٨) ، فهذه الكلمة يحس

القارىء لها بصعوبة واضحة فى النطق ، وثقل بين على السمع لا يحسها الإنسان فى الكلمة الآخرى « تثاقلتم » لكن الكلمة الأولى بتشكيلها الصوتى ضرورية فى هذه الموضع ، إذا ترسم صورة مجسمة للتباطؤ الشديد، وتثير فى خيال قارئها وسامعها صورة ذلك الجسم المثاقل يرفعه الرفعون فى جهد فيسقط من أيديهم فى ثقل(١).

كذلك كلمة « يصطرخون » فى قوله تعالى : « والذين كفروا لهم نار جهنم لا يقضى عليهم فيموتوا ولا يخفف عنهم من عذابها كذلك نجزى كل كفور وهم يصطرخون فيها ربنا أخرجنا نعمل صالحا غير الذى كنا نعمل.. » (فاطر : ٣٦ ، ٣٧) فهذه الكلمة بجرسها الغليظ تصور بدقة بالغة « غلظ الصراخ المتجاوب من الكفار من كل مكان ، المنبعث من حناجر مكتظة بالأصوات الخشنة ، كما تلقى إليك ظل الإهمال لهذا الاصطراخ الذى لا يجد من يهتم به أو يلبيه . وتلمح من وراء ذلك كله صورة ذلك العذاب الذى هم فيه يصطرخون »(٢). ولو أن كلمة « يصرخون » ، مثلا ، وضعت مكان تلك الكلمة لما تفجرت فى النفس كل هذه المعانى.

وهكذا نجد عددا وفيرا من الكلمات التى تبدو ثقيلة الجرس تؤدى وظيفة فنية فى تشكيل الصورة وإبراز معالمها ، على نحو يتعذر معه الحكم عليها بمقتضى معيار البلاغيين السابق .

ومن أسباب فصاحة الكلمة أيضاً لدى علماء البلاغة المتأخرين أن تكون مألوفة مأنوسة الاستعمال ، وليست جاسية غريبة تحتاج فى فهم معناها إلى بحث وتنقيب فى معاجم اللغة . ومن أمثلة تلك الكلمات الغريبة « تكأكأ » بمعنى اجتمع . و«اطلخم» فى قولنا : اطلخم الأمر ، بمعنى اشتد ، و«النقاخ»

---

(١) انظر سيد قطب التصوير الفنى فى القرآن ص ٧٦ (طبعة دار الشروق) .

(٢) السابق ص ٧٧ .

بمعنى الماء العذب ، فكل هذه الكلمات لا يدرك الإنسان معانيها إلا بالرجوع إلى القواميس .

والفيصل فى الحكم على الكلمة بالغرابة أو الألفة هو الذوق العربى السليم الذى تمرس باللغة العربية فى نصوصها وآثارها المختلفة على مر العصور .

ولو أننا أنعمنا النظر قليلا لاستبان لنا مدى ما يتسم به موقف البلاغيين هنا من جمود النظرة ، والإطلاق فى الحكم ، وعدم الإدراك لقانون التطور اللغوى ؛ فاللغة بمعنى الذخيرة الهائلة من المفردات التى يحفظها عقل الأمة ووعيها الباطن ، وتنتقل بين أفرادها جيلا بعد جيل ، ليست كماً جامداً ثابت الأحوال والعناصر على مر العصور ، وإنما هى كالكائن الحى ينمو ويزدهر ، ثم يضمحل ويتلاشى . واضمحلال الكلمات وموتها يعنى قلة شيوعها ، وانصراف المتحدثين باللغة عن استعمالها ، فإذا استخدم المتكلم أو الكاتب إحدى هذه الكلمات التى جفاها الاستعمال اللغوى فى عصر من العصور فإنها تحتاج فى فهمها إلى الاستعانة بالمعجم . وطبقا لمقياس البلاغيين المتأخرين السابق تعد هذه الكلمة خارجة عن دائرة الفصاحة ، مع أنها كانت مألوفة متداولة فى مرحلة سابقة . وعلى هذا ينبغى ألا يؤخذ مقياس الغرابة على إطلاقه ، بل يقيد بإطار الفترة الزمنية التى استعملت فيها الكلمة ، فبعض الكلمات قد تبدو غريبة على القارئ اليوم ، لكنها لم تكن غريبة فى عصور العربية الأولى ، والقرآن الكريم والشعر الجاهلى حافلان بكثير من هذه الكلمات التى يحتاج الإنسان فى فهمها إلى الكشف عن معانيها فى المعاجم ، لكنها مع هذا لا تعد غريبة خارجة عن الفصاحة ، لأنها كانت مألوفة مأنوسة الاستعمال حينما نزل القرآن ، وحينما استعملها شعراء الجاهلية فى أشعارهم .

ومن جهة أخرى فإن مرد الحكم بالغرابة أو الألفة عند هؤلاء البلاغيين المتأخرين كما سبقت الإشارة — هو مدى الحاجة فى فهم الكلمة إلى

الاستعانة بالمعجم أو عدم الاستعانة به ، وذلك يعنى عزل الكلمة عن سياقها والنظر إليها وحدها ، ومثل هذه النظرة يغيب عنها الحكم على طائفة أخرى من الكلمات تتصف بالغرابة والحوشية أيضا ، لا لكونها نادرة الاستعمال قليلة التداول كما هو الحال فى الطائفة السابقة ، وإنما لوقوعها فى سياق ينكرها وتبدو فيه غريبة مستكرهة . ولعل استكشاف هذا النوع من الكلمات فى التعبير اللغوى يحتاج إلى قدر كبير من صفاء الحس وقدرة عالية فى التذوق لا يحتاج إليهما النوع الأول .

والغريب أن هذه الفكرة التى أغفلها القزوينى وأتباعه سبق أن تنبه إليها اشيخهم عبد القاهر حين راح يدلل على أن فصاحة الكلمة لا تتعلق بلفظها وإنما بملاءمة معناها لمعنى التى تليها ، فقال : « ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر ، كلفظ « الأخدع » فى بيت الحماسة : [وهو للصمة ابن عبد الله القشيرى] .

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى　　وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعا

وبيت البحترى :

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى　　وأعتقت من رق المطامع أخدعى

فإن لها فى هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها فى بيت أبى تمام :

يادهر قوم من أخدعيك فقد　　أضججت هذا الأنام من خرقك

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة(١) .

---

(١) دلائل الاعجاز ص ٩٠ ـ ٩١ · ومن الواضح أن عبد القاهر لم يذكر هنا سببا فنيا للحكم بجمال كلمة « الأخدع » فى بيت الحماسة ، وثقلها وقبحها فى بيت أبى تمام ، وقد حاول ابن الأثير توضيح ذلك فى كتابة « المثل السائر » فذهب الى أن سر الجمال والقبح فى الكلمة يكمن فى نوع الصيغة التى جاءت فيها ؛ فهى حسنة فى حالة الافراد ، مستكرهة فى حالة التثنية · (انظر ص ٣٨٤ من القسم الأول تحقيق الدكتور أحمد الخوفى والدكتور بدوى طبانه) · والذى يبدو لى أن الأمر ليس كذلك وانما يعود الى طبيعة الصورة التى تشكلها الكلمة فى السياق ، وسوف نوضح ذلك فى مبحث الاستعارة ·

والشرط الثالث والأخير فى فصاحة الكلمة لدى البلاغيين المتأخرين ، ألا تكون مخالفة للقياس ، بمعنى أن يلتزم المتكلم أو الكاتب عند صياغته للمفردات القواعد القياسية التى وضعها علماء اللغة منذ العصور الأولى. ومن أمثلة الكلمات التى لم يتحقق فيها هذا الشرط كلمة « بوقات » فى قول المتنبى :

* فإن يك بعض الناس سيفا لدولة ... ففى الناس بوقات لها وطبول

— فقد جمع كلمة « بوق» جمع مؤنث سالما مع أنها لم تستوف شروط هذا الجمع ، وكان حقها أن تجمع جمع تكسير ، فيقال . أبواق . كذلك كلمة « نواكس » أى مطاطئ الرءوس فى قول الفرزدق :

* وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتهم ... خضع الرقاب نواكس الأبصار

لأن قياس جمع التكسير على « فواعل » أن يكون المفرد وصفا لمؤنث عاقل كشاعرة وشواعر . والمفرد هنا وصف لمذكر عاقل وليس لمؤنث فكان القياس أن يكون جمع مذكر كما فى قوله تعالى : « ولو ترى إذ المجرمون ناكسو رءوسهم عند ربهم » .

ومثله قول أحد الشعراء :

مهلا أعاذل قد جربت من خلقى ... إنى أجود لأقوام وإن ضننوا

فقد دفعته الضرورة الشعرية إلى فك التضعيف . وذلك مخالف القياس. ومن الأمثلة أيضا فك الإدغام فى كلمه « الأجلل » فى قول القائل :

* الحمد لله العلى الأجلل ... أنت مليك الناس ربا فاقبل

فالقياس اللغوى هنا يحتم إدغام اللامين فيقال : الأجل ، لأن الكلمة استوفت شروط الإدغام .

ويطول تتبع أمثلة الكلمات التى لم يتحقق فيها هذا الشرط . إلا أن الذى يجب التنبيه إليه والتعقيب به على كلام للقزوينى ومدرسته هنا أن القياس

اللغوى ينبغى ألا يكون هو الحكم الوحيد فى كل الأحوال ، لأنه ـ كما يعلم الباحثون فى اللغة ـ ليس مطرداً ، وكم من قواعد قياسية شذ عنها مايكاد يكون مساويا فى حجمه للأصل الذى شذ عنه ! . على أن هذا القياس كثيرا ما يجيز استعمالات لايستريح إليها الحس اللغوى السليم ، إذن فالأمر ليس أمر اتفاق مع القياس وكفى ، على نحو ما ذكر القروينى ، وإنماينبغى أن يدخل الذوق اللغوى أيضاً حكما أساسيا فى القضية ، فما استحسنه فهو حسن ، وما استهجنه فهو قبيح وإن وافق القياس . لنأخذ مثلا قول عنترة :

فإن يبرأ فلم أنفث عليه   وإن يفقد فحق له الفقود

فكلمة « الفقود » إنما هى جمع تكسير للمصدر « فقد » وهو جمع جائز قياسا لكنه غير مستساغ فى الذوق .

كذلك قول المتنبي :

والقوم فى أعيانهم خزر   والخيل فى أعيانها قبل(١)

فقد جمع كلمة « عين » بمعنى العين الباصرة على « أعيان » وذلك جائز من حيث القياس ، ولكن الذوق اللغوى يأباه ، وقد جرى الاستعمال على جمع العين الباصرة « عيون » ، وعين الناس بمعنى النبيه المشهور على « أعيان »(٢) .

والحق أن الاحتكام إلى الذوق الذى أشرنا إليه سبق أن صرح به ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) فقال : « ونحن فى استعمال ما نستعمله من الألفاظ واقفون مع الحسن لا مع الجواز . وهذا كله يرجع إلى حاكم الذوق السليم ؛ فإن صاحب هذه الصناعة يصرف الألفاظ بضروب التصريف ، فما عذب فى فمه منها استعمله وما لفظه فمه تركه(٣) .

---

(١) الخزر : ضيق العين ، والقبل : اقبال احدى العينين على الأخرى ، وذلك تفعله الخيل لعزة أنفسها .

(٢) انظر ابن الأثير : المثل السائر ص ٣٩١ ـ ٣٩٢ .

(٣) السابق ص ٣٨٩ .

أما الفصاحة على مستوى التركيب أو الكلام فقد ذكر علماء البلاغة المتأخرون أنها تتحقق بتوافر أمور ثلاثة مثل فصاحة الكلمة ، وهذه الأمور قريبة الشبه أيضاً بالأمور الثلاثة السابقة وهى : التنافر ، والتعقيد اللفظى ، والتعقيد المعنوى(١) .

فالأمر الأول وهو المطلوب تجنبه هنا هو تنافر الكلمات . والفرق بينه وبين التنافر فى الكلمة أن التنافر فى الكلمة ناشىء عن اجتماع أصوات معينة فيها ، أما هنا فإن كل كلمة على حدة لاتنافر بين أصواتها وإنما نشأ التنافر من اجتماع كلمتين أو أكثر فى تركيب واحد ، يتكرر فى كل منها صوت ، واحد أو صوتان ، وحينئذ يثقل النطق بهذا التركيب . ومن ذلك قول الحريرى فى مقاماته :

وازور من كان له زائراً   وعاف عافى العرف عرفانه

والتنافر فى الشطر الثانى الذى تكررت فيه كل من العين والفاء فى كلمات أربع متواليات . ومن أمثلة هذا التنافر الشائعة فى كتب المتأخرين وشروحهم قول ذلك القائل المجهول :

* وقبر حرب بمكان قفر   وليس قرب قبر حرب قبر

وهذا البيت معدود من الأمثلة التى وصمها تنافر الكلمات بثقل شديد . وليس من العسير تبين ذلك ، فإن الذى يحاول ترديده بضع مرات يعانى

---

(١) أطلق أبو هلال العسكرى اسم « المعاظلة » على ما سمى فيما بعد باسم « التعقيد اللفظى » وعدها من سوء النظم . (انظر الصناعتين ص ١٦٧ — ١٦٩) ومعناها عنده التراكب من قولهم : تعاظلت الجرادتان اذا ركبت احداهما الأخرى ؛ وهكذا يكون حال الكلام اذا كان فيه تعقيد لفظى فان أجزاءه يتراكب بعضها فوق بعض — وقد تابعه ابن الأثير فى هذه التسمية لكنه وسع مفهومها فشملت العيوب الثلاثة وهى التنافر والتعقيد اللفظى والمعنوى . وقسمها الى معاظلة لفظية ومعنوية . (انظر المثل السائل القسم الأول ص ٣٩٦ وما بعدها) .

صعوبة بالغة ، منشؤها تتابع عدد من الكلمات تكررت فى كل منها أصوات القاف والراء كأنها فى تتابعها سلسلة كما يقولون .

وليس تكرار أصوات معينة فى كلمات متتابعة هو العامل الوحيد فى نشأة التنافر بين الكلمات ، وإنما قد ينشأ التنافر من تتابع بعض الأفعال بدون عطف كقول القائل :

بالنار فرقت الحوادث بيننا   وبها نزرت أعود أقتل روحى

فقد توالت أربعة أفعال فى الشطر الثانى دون أن يربط بينها بحرف من حروف العطف .

وقد يكون التنافر بسبب تعاقب بعض الأدوات مثل حروف الجر : من ، وإلى ، وعن ، وعلى . وذلك مثل قول المتنبى يصف فرسا .

وتسعدنى فى غمرة بعد غمرة   سبوح لها منها عليها شواهد(١)

ويمكن تجنب هذا التوالى بالفصل بينها كما تقول : أقمت بها شهيدا عليه .

وتعد كثرة الإضافات سبباً آخر لتنافر الكلام كما فى قول ابن بابك :

حمامة جرعى حومة الجندل اسجعى   فأنت بمرأى من سعاد ومسمع

وقد وقعت الإضافة هنا على كلمات ثلاث هى : جرعى ، حومة ، والجندل . وذلك يوجب صعوبة فى النطق بهذه الكلمات . وقد كان تتابع الإضافة هذا وراء إنكار الجاحظ لقول ابن بشير :

لا أذيل الآمال بعدك إنى   بعدها بالآمـــال جــد بخيل

كم لها موقف بباب صديق   رجعت من نداه بالتعطيـــل

---

(١) الغمرة : الشدة ، السبوح : الفرس الشديدة الجرى .

لم يضرها ، والحمد لله،شيء   وانثنت نحو عزف نفس ذهول

قال الجاحظ : فتفقد النصف الأخير من هذا البيت فإنك ستجد بعض ألفاظه تتبرأ من بعض(١) .

الأمر الثانى فى فصاحة الكلام أن يسلم من التعقيد اللفظى ، أو سوء النظم على نحو ما سماه بعضهم ، ويتأتى ذلك بأن يكون الكلام جارياً على مبادىء اللغة وقواعدها من حيث وضع الألفاظ فى مواقعها دون خلل من شأنه أن يخفى المعنى ، ويلقى عليه ظلالا من الإبهام والغموض ، ومن ثم يجب ألا يتقدم ما حقه التأخير ، وألا يعود الضمير على متأخر لفظا ورتبة(٢) ، وألا يفصل بين المتلازمين (كالتوابع ومتبوعاتها ، والمضاف والمضاف إليه ، والمبتدأ والخبر ، والفعل والفاعل ، والصلة والموصول) بفاصل أجنبى ، وقد أطلق أبو هلال (ت ٢٩٥ هـ) على هذه العملية التشكيلية للتعبير اللغوى التى تتخذ فيها مفردات التركيب الواحد مواقع محددة ، وترتبط فيما بينها بعلاقات منظمة — اسم « حسن الرصف » أو « حسن التأليف » ، كما عد المخالفات التركيبية التى تقع فى التعبير من قبيل « سوء الرصف » أو « سوء النظم » أو « المعاظلة » ، وبين ذلك كله بكلام جيد لا بأس من إيراده هنا . يقول : « وحسن الرصف أن توضع الألفاظ فى مواضعها ، وتمكن فى أماكنها ، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير ، والحذف والزيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام ولايعمى المعنى ، وتضم كل لفظة منها إلى شكلها ، وتضاف إلى لفقها .

وسوء الرصف تقديم ماينبغى تأخيره منها ، وصرفها عن وجوهها ، وتغيير صيغتها ، ومخالفة الاستعمال فى نظمها .

---

(١) انظر عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ص ٩٨ .

(٢) جعل الخطيب القزوينى عود الضمير على متاخر لفظا ورتبة عيبا مستقلا برأسه ، وأطلق عليه مصطلح « ضعف التأليف » . والحق أنه ضرب من التعقيد اللفظى — وان يكن فى أدنى درجاته — فلا داعى لافراده وحده .

وقال العتابي : الألفاظ أجساد ، والمعانى أرواح ، وإنما تراها بعيون القلوب ، فاذا قدمت منها مؤخرا ، أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة وغيرت المعنى ، كما لو حول رأس إلى موضع يد ، أو يد إلى موضع رجل ، لتحولت الخلقة ، وتغيرت الحلية .

وقد أحسن فى هذا التمثيل ، وأعلم أن الذى ينبغى فى صيغة الكلام وضع كل شيء منه موضعه، ليخرج بذلك من سوء النظم .

فمن سوء النظم المعاظلة ، وقد مدح عمر بن الخطاب رضى الله عنه زهيرا لمجانبتها . فقال : كان لا يعاظل بين الكلام ...»(١) .

ومن أمثلة ما يوصف بالتعقيد اللفظى لعود الضمير فيه على متأخر لفظا ورتبة قول الشاعر :

كسا حلمه ذا الحلم أثواب سؤدد ورقى نداه ذا الندى فى ذرا المجد

فالشاعر هنا يمدح الإنسان الحليم ، والإنسان الكريم . فيقول : إن صاحب الحلم يكسوه حلمه ثوبا من السؤدد ، وإن صاحب الكرم يرفعه كرمه إلى ذروة المجد ، ولكنه أخل ببعض قواعد النظم فى الكلام ، إذ أعاد الضمير فى « حلمه » إلى « ذا الحلم » ، وهو متأخر لفظا عن الضمير ، لأنه واقع بعده ، ورتبة لأنه مفعول به ورتبة المفعول به التأخير . ومثل ذلك يقال فى « نداه » بالنسبة إلى « ذا الندى » .

ومن نماذج التعقيد اللفظى الذى تم فيه الفصل بين المتلازمين بفاصل أجنبي قول الفرزدق فى حديثه للذئب :

تعال فإن عاهدتنى لا تخوننى نكن مثل من يا ذئب يصطحبان

فقد فصل بين اسم الموصول (من) وصلته (يصطحبان) بالنداء .

---

(١) الصناعتين ص ١٦٧ ـ ١٦٨ .

وهو قوله (يا ذئب) ، وهو أجنبي عنهما . ومثل قوله الفرزدق فى الفصل بين المتلازمين بأجنبي قول ذى الرمة :

كأن أصوات من إيغالهن بنا ... أواخر الميس أصوات الفراريج(١)

فهو يشبه أصوات أواخر الرحال التى تحملها الإبل وقد أسرعت فى سيرها بأصوات صغار الدجاج . وهذا المعنى لا يؤديه التركيب الحالى بوضوح ، نظرا لتعقيده بسبب الفصل بين المضاف (أصوات) ، والمضاف إليه (أواخر الميس) بأجنبي هو الجار والمجرور (من إيغالهن بنا) . وأصل التركيب هو : كأن أصوات أواخر الميس من إيغالهن بنا أصوات الفراريج . ولعل أشهر أمثلة التعقيد اللفظى التى ذكرها علماء البلاغة قول الفرزدق أيضا فى مدح إبراهيم بن هشام المخزومى خال هشام بن عبد الملك :

وما مثله فى الناس إلا مملكا ... أبو أمه حى أبوه يقاربه

ومعنى البيت فى غاية البساطة ، إذ إن الفرزدق يريد أن يقول إن ممدوحه لا يشبهه أحد من الناس فى فضائله ومزاياه إلا ملك هو ابن أخته . بيد أنه سلك إلى هذا المعنى سبيلا وعرة ، حيث وضع كثيرا من الكلمات فى غير مواضعها الطبيعية التى يلتزمها البيان العربى الفصيح ، وترتب على ذلك غموض المعنى بحيث لا يتمكن القارىء من إدراكه إلا بعد جهد وعناء ، وبعد أن يتصور الوضع السليم للكلمات فى التركيب ، وهذا الوضع يتمثل على النحو الآتى : وما مثله فى الناس حى يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه .

وبمقارنة هذا الوضع بالوضع السابق فى البيت تبدو لنا المخالفات النحوية الآتية :

١ — الفصل بين المبدل منه وهو (مثل) والبدل وهو (حى) بأجنبي.

---

(١) المراد به هنا الرحال ، الايغال : السير السريع .

٢ ـ الفصل بين الموصوف وهو (حى) والصفة التى هى جملة (يقاربه) بأجنبى أيضاً .

٣ ـ تقديم المستثنى (مملكاً) على المستثنى منه وهو (حى) .

٤ ـ الفصل بين المبتدأ (أبو أمه) والخبر (أبوه) بأجنبى كذلك .

والأمر الثالث والأخير فى فصاحة الكلام أن يسلم من الخطأ فى المعنى ، أو على حد تعبير البلاغيين من التعقيد المعنوى ، بمعنى أن يكون الكلام غير واضح الدلالة على المعنى الذى يريده الكاتب أو الشاعر ، لاستخدامه بعض الكلمات فى غير المعنى الذى جرى عليه العرف اللغوى ، ومن ذلك قول أبى تمام فى مدح أبى سعيد الطائى :

تلافى جداك المجتدين فأصبحوا ولم يبق مذخور ولم يبق مجتد(١)

إذا ما رحى دارت أدرت سماحة رحى كل إنجاز على كل موعد

والخطأ يكمن فى الشطر الأخير من البيت الثانى ، إذ جعل إنجاز الوعد بمثابة طحنه بالرحى ، مع أن طحن الوعد بالرحى يعنى فى العرف اللغوى إخلافه والقضاء عليه . ومنه استخدام العباس بن الأحنف جمود العين للكناية عن الفرح والسرور فى قوله :

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا وتسكب عيناى الدموع لتجمدا

فإن معنى البيت يرتكز على عنصر المقابلة فى كلا شطريه ، فطلب البعاد عمن يحب فى الشطر الأول مؤداه الاقتراب منه ، وسكب الدموع الذى يدل على الحزن فى الشطر الثانى سيعقبه الفرح والسرور الذى دل عليه الشاعر بقوله « لتجمدا » . بيد أن استخدام هذه الكلمة فى ذلك المعنى يتنافى

---

(١) الجدا : العطاء ، المجتدين : جمع مجتدى ، وهو طالب العطاء ، تلافى : أدرك ، المذخور : المدخر .

مع ما شاع فى العرف اللغوى من أنها تعنى بخل العين بالدمع ساعة يراد منها البكاء ، بما يفيده ذلك من قساوة القلب ، وبرودة الإحساس . وعلى ذلك جاء قول الشاعر :

ألا إن عينا لم تجد يوم واسط عليك بجارى دمعها لجمود

وهذا المعنى هو ما نفهمه أيضاً من قول الخنساء فى مرثيتها لأخيها صخر :

أعينى جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى

على أنه ينبغى أن نفرق هنا بين خفاء المعنى وغموضه الذى منشؤه اضطراب مواقع الكلمات فى التركيب ، كما سبق فى التعقيد اللفظى ، أو الذى منشؤه سوء استخدام الكاتب أو الشاعر لبعض الكلمات بوضعها لمعنى لم يستخدمها فيه العرف اللغوى ، كما فى التعقيد المعنوى — وبين ذلك الخفاء اللطيف والغموض الشفاف الذى يرجع إلى افتنان الأديب وحسن معالجته للمعانى ، وبراعته فى خلق وسائل التأثير لدى المتلقى ، فالنوع الأول مرفوض من النقاد ،وأساليبه خارجة عن دائرة البلاغة كما سبق .

أما النوع الثانى فهويكسب العمل الأدبى حيوية وعمقا ، ويجنبه السطحية والضحالة ، فليس من وظيفة الأدب الكشف عن المعانى، وتحديدها بدقة، أوالتصريح بالخواطر والأفكار والتعبير عنها بوضوح تام ، لأن ذلك يفقد الأدب أهم ميزاته وخصائصه،وهى إثارة الشعور ، وتحريك الوجدان ،وإمتاع النفس ، وهذه كلها لا تتأتى إلا بالكشف عن بعض معالم الصورة الأدبية ، والإبقاء على بعضها الآخر فى مكان الظل ، لكى تتأمله النفس ، وتحاول النفاذ إلى عمقه ، وبلوغ مداه ، وفى ذلك غاية الإمتاع وسر الجمال . كما أن المعنى الذى يصل إليه الإنسان بشىء من المعاناة وتحريك الفكر ، وإنعام النظر يستقر فى النفس ويتمكن منها أيما تمكن . لأنه « من المركوز فى الطبع — كما يقول عبد القاهر — أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له ، والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس

أجل وألطف ،وكانت به أضن وأشغف»(١).ولا يعني »ذلك بالطبع أن يصبح المعنى ضربا من التعمية أو الإلغاز بل أن يثير الفكر ، ويشحذ الخاطر ، ويدعو إلى التأمل ، على نحو ما نرى في قول الشاعر :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وقوله :

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

وقول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وقول البحترى :

ضحوك إلى الأبطال وهو يروعهم وللسيف حد حين يسطو ورونق

وقول امرىء القيس :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

فسر الجمال فى هذه الأبيات يرجع إلى ذلك الخفاء الشفيف الذى تتغلف به معانيها ، ويدفع القارىء إلى تلمسها والبحث عنها ، ومثل هذه المعانى الخفية — فى رأى عبد القاهر — أشبه بالجوهر فى الصدف لا يبرز ذلك إلا بعد أن تشقها عنه ، أو أشبه بالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه . ولما لم يكن فى استطاعة كل من يحاول شق الصدفة أن يشقها ، ويستخرج الجوهرة الكامنة فيها ، فكذلك الحال بالنسبة للمعانى الدقيقة لا يستطيع كل فكر أن يهتدى إليها ، ويحيط بأبعادها . وهكذا يكون للخفاء المشروع فى المعنى

(١) أسرار البلاغة ص ١١٠ تحقيق السيد محمد رشيد رضا ١٣١٩ هـ

أثر من جهتين ، فهو من جهة يدل على براعة الكاتب أو الشاعر وحسن تأتيه لما يدور بذهنه ويعتمل بإحساسه ، ومن جهة أخرى يكشف عن عمق إدراك المتلقى وشفافية إحساسه .

أما المعانى التى يصعب على الفكر إدراكها بسبب التعقيد اللفظى فإن عبد القاهر يرفضها ، لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى بمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق كقوله :

ولذا اسم أغطية العيون جفونها من أنها عمل السيوف عوامل

ويعلل رفضه لها بأن مثل هذا الضرب من المعانى يحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذى يجب فى مثله ويكدك بسوء الدلالة ، ويودع المعنى لك فى قالب غير مستو ولا مملس ، بل خشن مضرس ، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك ، وإذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحسن(١).

والعنصر الثانى فى تعريف البلاغة السابق - هو « الحال » ونعنى به الموقف المعين الذى يدعو المتكلم أو الشاعر إلى استخدام أسلوب خاص . هذا الأسلوب الخاص الذى يستخدمه المتكلم أو الشاعر طبقا للموقف الذى يواجهه هو ما يسمى مقتضى الحال ، وهو العنصر الثالث فى التعريف ؛ ومعنى ذلك أن ثمة مواقف أو أحوالا متعددة تختلف طبيعة كل منها من طبيعة الآخر ، ويتبع ذلك بالضرورة تعدد الأساليب وتنوعها ، فموقف يتطلب الإيجاز ، وموقف يتطلب البسط والتفصيل ، وموقف يستلزم إثارة الشعور وتحريك العواطف ، وموقف يدعو إلى الحوار الهادىء والإقناع المنطقى ؛ وموقف يستدعى القسوة والحزم ، وموقف يدعو إلى الرقة واللطف وهكذا ..

---

(١) أسرار البلاغة ص ١١٠ - ١١٢ .

ويمكننا أن نلتمس نموذجين واضحين لاختلاف الأسلوب (المقتضى) وفقا لاختلاف الموقف (الحال) فى القرآن ، إذ إننا نجده فى السور المكية ينهج نهجا مخالفا للسور التى نزلت فى المدينة ، فبينما يتحدث فى السور المكية فى قوة وحزم عن الإيمان والكفر والبعث والحساب والجنة والنار ، نراه فى السور المدنية يتحدث بهدوء وطول نفس عن أصول المعاملات وقواعد السلوك وآداب الاجتماع التى يجب أن يلتزم بها الفرد المسلم . ومرد هذا الاختلاف والتنوع فى الأسلوب إلى اختلاف الموقف وتنوعه ، ففى السور المكية كان القرآن يخاطب عتاة الكفار وكبراءهم ، ومن الطبيعى حينئذ أن ينصب حديثه على بيان الدعائم الأولى للإسلام التى لا يكون الإنسان مسلما إلا بالإيمان بها ، ومن الطبيعى أيضاً أن يكون هذا الحديث قويا يتراوح بين الإقناع المفحم ، والتهديد والوعيد . وأما فى السور المدنية فإن القرآن يخاطب مجتمعا إسلاميا استقرت أصوله ورسخ بنيانه وأصبح فى حاجة إلى تنظيم العلاقات بين أفراده فى مختلف المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسلوكية .

ومن أمثله النوع الأول قول الله سبحانه فى سورة القيامة : « لا أقسم بيوم القيامة ، ولا أقسم بالنفس اللوامة ، أيحسب الإنسان أن لن نجمع عظامه ، بلى قادرين على أن نسوى بنانه ، بل يريد الإنسان ليفجر أمامه ، يسأل أيان يوم القيامة ، فإذا برق البصر ، وخسف القمر ، وجمع الشمس والقمر ، يقول الإنسان يومئذ أين المفر ، كلا لا وزر ، إلى ربك يومئذ المستقر ، ينبأ الإنسان يومئذ بما قدم وأخر (١) ... »

ومن أمثلة النوع الثانى قوله سبحانه فى سورة الحجرات : « يأيها الذين آمنوا لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خيراً منهم ، ولا نساء من نساء عسى أن يكن خيراً منهن ولا تلمزوا أنفسكم ولا تنابزوا بالألقاب ،

---

(١) سورة القيامة : الآيات من ١ الى ١٣ .

بئس الاسم الفسوق بعد الإيمان ، ومن لم يتب فأولئك هم الظالمون ، يأيها الذين آمنو اجتنبوا كثيراً من الظن ، إن بعض الظن إثم ، ولا تجسسوا ، ولا يغتب بعضكم بعضا ، أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه ، واتقوا الله إن الله تواب رحيم » .(١)

وواضح الفرق بين هاتين الآيتين والآيات التى سبقتها، فالآيات الأولى تتصدر بالقسم إيذانا بخطورة ما يأتى بعده من الحديث، ثم تنكر على الإنسان الكافر ظنه أو اعتقاده بأن الله يستطيع بعثه وجمع عظامه النخرة بعد الموت وترد على ذلك بأنه عز وجل قادر على إعادة أدق أجزاء الجسم الإنسانى وأعمقها اختلافاً بين البشر وهى أنملة الأصبع ، تلك التى لايتماثل فيها اثنان من الناس . وتشير الآيات أيضاً إلى تهكم الإنسان بيوم القيامة ، واستبعاد حدوثه أو استحالته ، ثم ترد على ذلك بذكر بعض مظاهر هذا اليوم الرهيب حيث لا يجد الإنسان مفراً من مواجهة الله عز وجل فيه وتحمل مسئوليته كاملة أمامه عما قدم من أعمال فى دنياه .

أما الآيتان الأخريان فإنهما تشتملان على بعض التوجيهات فى السلوك والأخلاق التى ينبغى أن يتحلى بها الفرد المسلم ، والتى تقوم على احترام الآخرين ، وعدم التعريض بهم أو النيل منهم ، كما تطهر نفسه وتصفيها من سائر الانحرافات النفسية والخلقية .

والذى يؤخذ من كلام البلاغيين فى هذا الصدد أن مطابقة الكلام لمقتضى الحال لا تتم إلا إذا وضع المتكلم أو الشاعر فى حسبانه الموضوع أو الغرض الذى يتكلم فيه بحيث يأتى كلامه متلائماً معه ، مسايرا له ، معبرا عن جوه الخاص ، كما يضع فى حسبانه المخاطب الذى يتوجه إليه بكلامه أو شعره ، فيكيف تعبيره اللغوى وفق الحال التى عليها هذا المخاطب من علم بالموضوع ، أو جهل به وإنكار له ، ومن مستوى فكرى معين يفرض الإيجاز أو يتطلب

---

(١) سورة الحجرات : الآيتان : ١١ ، ١٢ .

التطويل والتفصيل ، ومن مشاعر وعواطف معينة تستدعى تناول الموضوع بصورة تختلف عنها بالنسبة إلى مخاطب آخر ذى مشاعر وعواطف مختلفة . وقد أشار إلى ذلك كله بشر بن المعتمر فى صحيفته المشهورة حين قال : « وينبغى أن تعرف أقدار المعانى ، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين ، وبين أقدار الحالات ، فتجعل لكل طبقة كلاماً ، ولكل حال مقاماً ، حتى تقسم أقدار المعانى على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات »(١).

ومن هذا المنطلق عاب البلاغيون العرب ماجاء من الكلام مجافياً للغرض الذى قيل فيه ، أو غير متسق مع ذوق المخاطب وشعوره . وذلك كقول اسحاق بن ابراهيم :

يا دار غيرك البلى فمحاك   ياليت شعرى ما الذى أبلاك

فقد قالوا إن هذا البيت يمثل مطلع قصيدة للشاعر ألقاها بين يدى الخليفة المعتصم بمناسبة احتفاله ببناء قصره الجديد ، لكنه بالصورة التى جاء بها أثار التشاؤم والتطير فى نفس المعتصم ، كما أثارهما فى نفوس المجتمعين حوله ، وانقبضت صدورهم وعمهم الأسف(٢) .

ومن هذا القبيل أيضاً ماروى من أن بعض الشعراء أنشد الداعى فى يوم المهرجان :

لا تقل بشرى ولكن بشريان   غرة الداعى ، ويوم المهرجان

فأوجعه الداعى ضربا ، ثم قال : هلا قلت : « إن تقل بشرى فعندى بشريان » . ومنه أيضاً استفتاح أبى نواس لقصيدته التى هنأ فيها الفضل ابن يحيى البر مكى الذى يقول فيه :

---

(١) الصناعتين ص ١٤١   (٢) انظر السابق ص ٥٥١ ــ ٤٥٢

أربع البلى إن الخشوع لبادى   عليك وإنى لم أخنك ودادى

وقد تطير الفضل من هذا الابتداء ، فلما ختم القصيدة بقوله :

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم   بنى برمك من رائحين وغاد

استحكمت كراهته لما سمع . وقيل إنه لم يمض أسبوع حتى نكبوا(١).

* ومن نماذج الكلام الذى خرج عن البلاغة لعدم مراعاته حال المخاطب قول الشاعر الذى دخل على هشام بن عبد الملك فقال :

صفراء قد كادت ولما تفعل   كأنها فى الأفق عين الأحوال

وهو يقصد وصف الشمس قبيل الغروب ، ولكن هشاما كان أحول فاستاء من ذلك ، وأمر بحبسه . كما يمكن التمثيل لذلك أيضاً بقول جرير فى مطلع قصيدة يمدح بها عبد الملك بن مروان :

أتصحو أم فؤادك غير صاح . . . .

ويقال إن عبد الملك استنكر هذا الابتداء ، وقال له : بل فؤادك أنت.

وليس من قبيل التجنى إذن على البلاغة العربية أنها بمفهومها السابق فى رعاية المطابقة لمقتضى الحال اقتصرت ، أو تكاد تقتصر ، على ما هو خارج عن دائرة المتكلم ذاته ، وتحصر نفسها فى تتبع المواقف المختلفة لبيان ما ينبغى أن يساق لها من تعبيرات وتراكيب ذات خواص لغوية معينة ، على النحو الذى تكفل به أحد علومها الثلاثة ، وهو ما يسمى بعلم المعانى ، على حين أغفلت مصدر الكلام نفسه و هو المتكلم ، وما يمكن أن تضطرب به

---

(١) انظر السابق ص ٤٥١ ، ٤٥٣ وانظر أيضا حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ١٤٩ (تونس ١٩٦٦) تقديم وتحقيق محمد الحبيب

أعماقه من مشاعر متباينة وأحاسيس معقدة تستحوذ عليه ، ولايستطيع الإفلات منها ، فيأتى كلامه تعبيراً عن ذاته ، وتصويراً لمشاعره الكامنة فى باطنه .
والواقع أنه لايمكن إغفال المتكلم أو التضحية بهلحساب الموضوع أو المخاطب ؛ ومن ثم فإننا نعتد بما يأتى من الكلام منبثقا عن الذات مترجما لعواطفها الخاصة ، وإن لم يتوافق مع الموضوع أو المناسبة التى قيل فيها ، أو لم يتسق مع مشاعر المخاطب . وعلى البلاغى أو الناقد حينئذ أن يتجه فى تحليله وتفسيره للنص وجهة أخرى ، ولعل أبرز مثال لذلك البيتان اللذان استهل بهما المتنبى قصيدته اليائية المشهورة فى مدح كافور الإخشيدى وهما :

كفى بك أن ترى الموت شافيا   وحسب المنايا أن يكن أمانيا

تمنيتها لما تمنيت أن ترى   صديقا فأعيا أو عدوا مداجيا

فهذان البيتان لا يتفقان مع جو المدح الذى أعد الشاعر نفسه له ، لما يثيرانه من ذكر الموت ، وما يبعثه من مشاعر الحزن والألم ، وهما – من هذه الناحية – قد فقدا شرط البلاغة القديمة الأساسى ، وهو المطابقة لمقتضى الحال ، لكنهما من ناحية أخرى يعبران أصدق تعبير عن نفسية المتنبي المتمردة الحزينة فى ذلك الوقت الذى أنشأ فيه القصيدة ، ذلك أنه طبع على الكبرياء والطموح ، وكان يثق بقدراته ومواهبة ، ويعد نفسه أهلا لتولى أعلى المناصب فى بلاط سيف الدولة ، فلما لم يحقق سيف الدولة أماله ، وحدثت جفوة بينهما رأى المتنبي أن يفارق بلاد الشام ، مع ما تحمل من ذكريات عزيزة عليه ، وما تضم من أهل وأحباب ، وعلى رأسهم سيف الدولة نفسه ، على نحو ما تنضح به قصيدته الميمية التى مطلعها :

واحر قلباه ممن قلبه شبم   ومن بجسمى وحالى عنده سقم

وقد اتجه المتنبي إلى مصر مؤملا خيرا فى حاكمها كافور الإخشيدى ، وبدأ حياته معه بالقصيدة التى بدأها بالبيتين المشار إليهما من قبل ، لكنه فى الواقع كان يضطرم بمشاعر مختلفة ، فمن إحساس بالحزن لفراق سيف

الدولة ، إلى إحساس بالكبرياء والثورة النفسية التى طبع عليها ، إلى إحساس بالمرارة التى يشعر بها فى موقفه الجديد حيث اضطر إلى مدح كافور ، مع اعتقاده بأنه أقل من أن يمدح بشعره ، وأنه ليس إلا عبدا حقيرا ساعدته الظروف على تولى الحكم فى مصر . فى هذا الجو النفسى قال المتنبى قصيدته فجاءت مقدمتها ذوبا من قلبه ، وتصويرا صادقا لنفسه الحزينة الأبية المتمردة وإن لم تنسجم مع الموضوع الذى قيلت فيه وهو المدح .

بقيت ملاحظة أخرى نشير إليها فيما يتصل بدعوة البلاغة العربية إلى مراعاة حال المخاطب ، وهى أنها بهذه المراعاة تعد تقنينا للبيان العربى بمعناه الواسع ، الذى يشمل مستوى التعامل العادى باللغة الفصيحة ، ومستوى الفنون الأدبية التى يكون المخاطب فيها موضع اعتبار ، وهى تلك الفنون التى غلبت على الأدب العربى كشعر المديح ، أو شعر المناسبات بصفة عامة ، والخطابة (ويدخل فيها المقال الموضوعى) .

أما سائر ألوان الأدب الأخرى كشعر الطبيعة ، أو الشعر الذى يصور تجربة نفسية أو إنسانية ، وفن الرواية ، وفن القصة القصيرة ، وفن المسرحية ، فليس لجمهور القراء والنظارة فيها أدنى اعتبار ، وإنما يرتبط الأديب فى كل منها بتجربته الفنية بكل أبعادها : الذاتية ، والاجتماعية ، والنفسية ، والفكرية ، كما يرتبط بالقيم الجمالية العامة للشكل الفنى المستخدم إطارا لهذه التجربة .

البلاغة علم معيارى

حينما خشى أسلافنا من علماء العربية خطر اللحن الذى بدأ يتهدد اللغة منذ أواخر القرن الأول ومطالع القرن الثانى للهجرة نتيجة لكثرة الفتوحات الإسلامية ، واختلاط الدم العربى بغيره — راح هؤلاء العلماء يبذلون جهودا عظيمة من أجل الحفاظ على نقاء اللغة وسلامتها وصونا لكتابها المقدس ، وهو القرآن الكريم ، بالدرجة الأولى . وقد تبلورت هذة الجهود فيما عرف بعد ذلك باسم « علوم اللسان » أو « علوم العربية » وهى كلها علوم تقوم على

دراسة النص العربي واستكشاف خصائصه اللغوية والجماليه ، واستنباط معايير عامة تصلح أسسا يسير عليها ، وينسج على منوالها من يتكلم بالعربية أو يكتب بها — شعرا أو نثرا — ، ومن ثم يظل حاضر اللغة موصولا بماضيها ، ويظل جيل الأبناء قادرا على فهم جيل الآباء والأجداد ، والتجاوب معه فى فكره وإحساسه .

وكان من بين هذه العلوم « علم البلاغة » ، ومعنى هذا أن ذلك المصطلح أى « البلاغة » اكتسب بمضى الزمن وتطور الدراسة حول فن القول مفهوما آخر ، بالإضافة إلى المفهوم الذى تناولناه فى المقالة السابقة ، فلم يعد بمعنى الصفة أو القيمة الفنية التى تشكل مقوما أساسيا للتعبير اللغوى ، وإنما أصبح اسما لعلم معين ، كما نقول علم النحو ، وعلم الأصول ، وعلم الاجتماع ، وعلم التشريح ، وهكذا . لكنه علم اتصف بالمعيارية كعلم النحو ، بمعنى المشتغلين به عنوا بوضع القواعد المختلفة التى ينبغى على المتكلم أو الكاتب أن يتبعها فى تأليف كلامه . وقد نشط البلاغون المتأخرون فى بيان مباحثه وانتهى بهم الأمر إلى أنه يشتمل على مباحث — أو علوم — ثلاثة هى « المعانى » و « البيان » و « البديع »(١). ولا يزال هذا التقسيم هو المتعارف عليه حتى الآن بين الدارسين للبلاغة العربية .

على أن هذا التقسيم الثلاثى من جانب المتأخرين لم يكن تقسيما تحكميا أو ارتجاليا ، وإنما كانت وراءه فلسفة يستند إليها ، فهم يرون أن خلاصة ما تهدف إليه البلاغة فى الكلام — بالمعنى الذى سبق شرحه — هو أمران : الاحتراز عن الخطأ فى تأدية المعنى المراد ، وتمييز الكلام الفصيح من غيره .

فالاحتراز عن الخطأ فى تأدية المعنى المراد تكفل به « علم المعانى »(٢).

---

(١) انظر كتاب مفتاح العلوم لأبى يعقوب السكاكى (ت ٦٢٦ هـ) .

(٢) عرف السكاكى علم المعانى بأنه « تتبع خواص تراكيب الكلام فى الافادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ فى تطبيق الكلام على ما تقتضى الحال ذكره » (السابق ص ٨٦ الطبعة الأولى) وقد انتقد الخطيب هذا التعريف واستبدل به تعريفا آخر هو : « علم يعرف به أحوال اللفظ العربى التى بها يطابق مقتضى الحال » كتاب الايضاح ص ١٠) .

لأنه هو العلم الذى يدرس كيفية المطابقة بين الكلام والحال ، أو بعبارة أخرى ، هو العلم الذى يدرس أساليب التعبير المختلفة التى بها يتطابق التعبير مع الحال ، حيث إن الحال تتفاوت وتختلف ، وبقدر تنوعها واختلافها تتنوع الأساليب وتختلف ، على نحو ما أشرنا من قبل .

وتمييز الكلام الفصيح من غيره يرجع بعض منه إلى ما يدرك بالحس اللغوى وهو التنافر ، وبعض آخر يرجع إلى الاطلاع الواسع على مفردات اللغة ، أو ما يسمى (متن اللغة) وهو الغرابة ، ويرجع بعض ثالث إلى الإلمام بقواعد الصرف والنحو وهو مخالفة القياس ، والتعقيد اللفظى ، فالدارس لعلمى الصرف والنحو يكون على وعى بأبنية الكلمات ، وصيغ المفردات ، والأنماط الصحيحة للتركيب فى اللغة العربية ، بحيث يحول هذا الوعى بينه وبين الانزلاق إلى أى من العيبين السابقين .

أما التعقيد المعنوى وهو ثالث العيوب المخله بفصاحة الكلام وآخرها فإن إدراكه فى الكلام لا يتم – فى رأيهم – إلا « بعلم البيان » وهو العلم الثانى من علوم البلاغة .

وبعد تحقق الفصاحة فى الكلام ، ومطابقته لمقتضى الحال ، يأتى دور « علم البديع » – العلم الثالث والأخير من علوم البلاغة – فيه تعرف وجوه تحسين الكلام وتزيينه(١).

---

(١) انظر الخطيب القزوينى : السابق ص ١٠ ، ٢٤٣ .

المبحث الثانى

المدلول البلاغى لمصطلح « البيان »

تدل كلمة « البيان » فى أصل معناها اللغوى على الوضوح والانكشاف ، سواء تم ذلك بالقول المنطوق أو المكتوب ، أو كان بالإشارة ، أو الهيئة التى يبدو عليها الشىء ، وهى التى يطلق عليها دلالة الحال . ولعل هذا المعنى اللغوى هو الذى بنى عليه الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) تقسيمه لأنواع البيان ، كما استمد منه الرمانى (ت ٣٨٦ هـ) تقسيمه له كذلك . لكنه فى مجال الدراسة الأدبية أو الدراسة التى تتعلق بفن القول بعامة ، يضيق مفهوم الكلمة السابق ، ويقتصر على الإعراب عما فى النفس من خواطر وأفكار ، والتعبير عنها بالقول أو الكتابة ، بل إن عبد القاهر خصها بمستوى معين من التعبير حين جعلها مرادفة للفصاحة والبلاغة ، فهو لم يقصد بها أى تعبير عن الخواطر والأفكار وإنما أراد بها ذلك النوع من التعبير الذى يتسم بتمام الدلالة وجمال الصورة ، على نحو ما مر ذكره .

ثم ازدادت هذه الكلمة تخصيصا بعد ذلك بتطور البحث البلاغى حتى أصبحت تطلق على مبحث من مباحث علم البلاغة ، أو علم من علومها ، لدى علماء البلاغة المتأخرين . وقد بينا من قبل تصور هؤلاء البلاغيين للعلاقة التى تربط بين علم البيان ومفهوم البلاغة كقيمة تعبيرية ، وتتمثل فى أن هذا العلم يعصم المتكلم من الوقوع فى التعقيد المعنوى الذى يعد عيبا من عيوب فصاحة الكلام .

والواقع أن هذا الربط بين وظيفه علم البيان والمعنى الاصطلاحى للبلاغة — باعتبارها قيمة تعبيرية — لا يخلو من تعسف ، إذ إن دراسة هذا العلم

بمباحثه التى قدمها الخطيب ومن نسج على منواله ، والتى تتمثل فى التشبيه ، والمجاز المرسل ، والاستعارة ، والكناية لا تؤدى بالضرورة إلى تجنب الوقوع فى ذلك العيب ، لأن الوقوف على مدلولات الكلمات التى جرى عليها العرف اللغوى ، وعدم الخروج عليها فى الاستعمال لا يتأتى بدراسة علم البيان ، وإنما مرده إلى سعة الاطلاع على ذخائر الأدب العربى ، واستيعاب نصوصه ، والبصر بأساليب اللغة وطرائقها فى التعبير . ولعل هذه المحاولة فى الربط بين معنى البلاغة وعلم البيان ليست إلا أثراً لمنهج التبويب والتقسيم والتماس الأصل الواحد لعدة فروع ، ومحاولة خلق العلاقة بينها ، وهو المنهج المنطقى الذى سيطر على الدراسات البلاغية فى عصورها المتأخرة .

ثم إن هؤلاء البلاغيين عرفوا علم البيان بأنه « علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه(١) » . ومعنى إيراد المعنى الواحد فى طرق مختلفة — عندهم — إيراده مرة بطريق التشبيه ، ومرة أخرى بطريق المجاز المرسل أو المجاز بالاستعارة ، وأحيانا ثالثة بطرق الكناية . وأول ما يتبادر إلى الذهن من هذا التعريف أن أى معنى من المعانى يمكن تأديته بكل هذه الأساليب البيانية وليس الأمر كذلك فى الواقع ، فكثير من المعانى يمكن أداؤها بطريق واحد ، أو طريقين على الأكثر من هذه الطرق ، ثم إن القول بوحدة المعنى مع اختلاف الأساليب التى تعبر عنه قول فيه كثير من التجنى على حساسية الأداء اللغوى ، والإنكار لخصائصه التعبيرية التى يتميز بها أسلوب عن أسلوب . حقا قد يكون المعنى فى أصله المجرد واحدا ، لكن إبرازه فى أى من هذه الصور البيانية يضفى عليه من الظلال والمعانى الهامشية

---

(١) الخطيب القزوينى : السابق ص ١٥١ . وقد عرفه السكاكى فى كتابة مفتاح العلوم ص ٨٦ بأنه « معرفة ايراد المعنى الواحد فى طرق مختلفة بالزيادة فى وضوح الدلالة عليه وبالنقصان » ومن الواضح أن معرفة ايراد المعنى الواحد فى طرق مختلفة ليست هى العلم . لذا فتعريف الخطيب أدق من

مالا تضفيه عليه الصورة الأخرى ، ومن ثم « لا يمكن أن يكون المعنى الذى يؤدى بالتشبيه هو الذى أدى بالحقيقة أو بالاستعارة أو بالكناية فنحن إذا وصفنا إنسانا بالكرم مثلا فقلنا إنه كريم ، فالمعنى المستفاد من هذه العبارة لا يتجاوز ما تدل عليه الألفاظ أو يدل عليه ذلك التركيب ، وهو وصفه بالكرم من غير إفادة لأية زيادة فى هذا المعنى أو نقص منه .

أما إذا قلنا مثلا إنه يشبه السحاب فهنا معنى زائد ، والذى زاده هو خيال المتكلم الذى انتقل عما هو فيه وما هو أمامه ، واستطاع أن يفطن إلى الصلة بين الإنسان والسحاب ، وهذه الصلة لم تتبين للمتحدث الأول ، الذى لم يزد على أن وصفه بالكرم فقط ، ولم تدر بخياله ولذلك اقتصر على ما ذكر ، ورأى أنه يقوم بما أراد .

وكذلك إذا استعرنا فقلنا مثلا : إن كفيه تمطران الخير، أو رأينا سحابا لا ينفك يعطى معتفيه . . . ففى كل من هذين القولين من التخييل والمبالغة والادعاء ما ليس فى القولين الأولين(١) » .

وقول البلاغيين بأن هذه الطرق البيانية تختلف فيما بينها من حيث وضوح الدلالة على المعنى ، أو من حيث الزيادة والنقصان فى هذا الوضوح قول يحتاج إلى مناقشة أيضاً ، لأن موضوع الوضوح والخفاء فى الأساليب البيانية يتوقف على طبيعة وجه الشبه الذى يجمع بين الطرفين فى أسلوبى التشبيه والاستعارة ، وعلى طبيعة العلاقة القائمة بين المعنى الحقيقى للكلمة والمعنى المراد منها فى أسلوبى المجاز المرسل والكناية ، كما يتوقف على مدى ثقافة المتلقى ، وسعة خياله ، وقوة ملاحظته ، وكلها مجال للاختلاف ؛ فما يبدو واضحا لدى البعض يبدو خفيا لدى البعض الآخر ، ومن ثم لابد من البحث عن أساس آخر للتمييز بين هذه الطرق البيانية يكون أقرب إلى الموضوع . والذى نتصوره فى هذا الصدد هو طبيعة التشكيل اللغوى لكل منها على نحو ما سيتبين فيما بعد .

---

(١) الدكتور بدوى طبانة : علم البيان ، الطبعة الثانية ، مكتبة الانجلو ص ٢٩ .

وانسياقا من البلاغيين المتأخرين وراء البحث المنطقى نراهم يبدءون دراستهم لعلم البيان بمقدمة يتحدثون فيها عن أنواع الدلالات ، فيقولون إن اللفظ إما أن يدل على ما وضع له كدلالة لفظ « محمد » مثلا على الذات الخاصة ، ودلالة لفظ « الحصان » على الحيوان الصاهل وهكذا ، وهذه هى الدلالة الوضعية أى التى يتطابق فيها المدلول مع اللفظ الذى وضع له ، وإما أن يدل اللفظ على جزء ما وضع له كأن يطلق البيت على غرفة منه ، وهذه الدلالة تعرف بالدلالة التضمنية ، لأن جزء المعنى متضمن فى المعنى الكلى وداخل فيه كالغرفة بالنسبة للبيت . وإما أن يدل اللفظ على لازم معناه الموضوع له كدلالة الإنسان على « الضحك » ، ودلالة الأسد على « الشجاعة » ، فكل من معنى الضحك ومعنى الشجاعة غير داخلين فى مفهوم كلمة « الإنسان » وكلمة « الأسد » وإنما هما أمران لازمان لهما ، وتسمى هذه الدلالة بالدلالة الالتزامية ، وكلتا الدلالتين التضمنية والالتزامية تندرج تحت اسم الدلالة العقلية . وبعد أن يورد البلاغيون هذا التقسيم يعقبون عليه بأن علم البيان لا يتعلق البحث فيه بالدلالة الأولى وهى الدلالة الوضعية ، لأن التعبير المستخدم فى معناه الذى وضع له لا يتصور فيه زيادة فى وضوح الدلالة أو نقصان ، إذ لا يخلو الأمر من أحد احتمالين ، إما أن يكون السامع أو القارىء عالما بمدلولات الألفاظ فيفهمها دون أن يكون هناك تفاوت فى الوضوح ، أو غير عالم بها فلا يفهم شيئاً أصلا . أما الدلالتان الأخريان فإن علم البيان يتعلق بهما ، من حيث إن المعنى الواحد قد يكون جزءاً من معنى آخر أو لازماً له ، فإذا استخدم اللفظ الدال على ذلك المعنى وأريد به معنى آخر يرتبط به ارتباط التضمن أو الالتزام كان هناك مجال للتفاوت فى وضوح الدلالة وخفائها وذلك مناط البحث فى علم البيان .

إن القارىء لهذه المقدمة فى أنواع الدلالات يدرك فى غير عناء أنها عقيمة قليلة الجدوى فى البحث البيانى ، وأنها ليست إلا بصمة أخرى من بصمات البحث الفلسفى والمنطقى الذى عوق الدراسات البلاغية ، وأصابها بالجفاف والشحوب ، فطرق التعبير البيانى لا تنحصر فى دلالتى التضمن والالتزام كما

يقولون ، وإذا صح الاعتداد بهما فى أسلوبى المجاز المرسل والكناية ، كما سيتضح فيما بعد ، فإنه لا أثر لأى منهما بمعناهما المنطقى فى أسلوبى التشبيه والاستعارة ، وهما أكثر الطرق البيانية شيوعا فى الكلام .

ولا نريد بكل ما وجهناه من نقدات لآراء البلاغيين فى تعريفهم لعلم البيان أن نسلك سبيل الاعتراض والهدم فقط لكلام السابقين ، وإنما نضيف إلى ذلك مسلكا إيجابيا يتضمن تصورنا لمعنى البلاغة بصفة عامة ، ووظيفة علم البيان بصفة خاصة . والذى نراه أن مصطلح « البلاغة » له معنيان ، أحدهما المعنى المصدرى وهو الذى يشتق منه الوصف للكلام والمتكلم فيقال « حديث بليغ » ، و « خطبة بليغة » ، و « متحدث بليغ » . . الخ ، وهذا المعنى هو الذى ينطبق عليه تعريف البلاغيين السابق ، وهو قولهم إن البلاغة هى مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، على الرغم مما يثيره هذا التعريف من اعتراضات سبق بيانها . المعنى الثانى بمعنى الاسم أى كونه اسما لعلم معين من علوم العربية ، ومعناه فى هذه الحال ، وبحسب مايبدو فى دراسات السابقين والمتأخرين معا ، أنه العلم الذى يبحث بحثا جماليا فى طرائق التعبير اللغوى سواء على مستوى المفرد أو مستوى التركيب الذى قد يتكون من جملة أو أكثر . والبلاغة بهذا المعنى أقرب إلى « علم الأسلوب » . وإذا احتفظنا بمصطلح « علم البيان » حينئذ فيمكن القول بأن وظيفته دراسة أساليب التعبير اللغوى التى تؤدى المعنى بطريق غير مباشر ، وهى تتنوع مابين أسلوب التشبيه ، وأسلوب المجاز ، وأسلوب الكناية(١) وهذه الأساليب تختلف فيما بينها من حيث طبيعة تكوين كل منها ، كما سلفت الإشارة وكما سيتضح فيما بعد . ويتبع ذلك اختلافها فى طريق إثبات المعنى ، فهو فى التشبيه يتمثل فى المشاركة بين المشبه والمشبه به فى أمر معين ، وفى المجاز والكناية يقوم على نقل اللفظ الخاص بمدلول معين إلى مدلول آخر لعلاقة ما بين المدلولين .

وفيما يلى دراسة مفصلة لموضوعات علم البيان .

---

(١) أميل الى اعتبار الكناية ضربا من المجاز ، وبذلك تنصب الدراسة فى علم البيان على مبحثين أساسيين هما : التشبيه ، والمجاز .

أسلوب التشبيه

المعنى البلاغى للتشبيه

يحمل أسلوب التشبيه فى العربية معنيين اثنين : معنى المقارنة ، ومعنى الوصف غير المباشر ، وقد يكون هذا المعنى الأخير نتيجة للأول ومترتبا عليه ، ذلك أننا حين نعمد إلى تشبيه شىء بشىء فإنما نعقد بينهما نوعا من المقارنة فى الظاهر ، لكن هذه المقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الشيئين على الآخر ، وإنما ترمى إلى وصف المشبه بمثل ما اتصف به المشبه به ، أو بعبارة أخرى فإن نتيجة هذه المقارنة انسحاب بعض صفات المشبه به على المشبه ، فقول الله تعالى « وله الجوار المنشئات فى البحر كالأعلام » تبدو فيه المقارنة بين السفن التى تمخر عباب البحر وبين الجبال . والمقارنة هنا لا تعنى المفاضلة وإنما تعنى وصف السفن بما وصفت به الجبال من الضخامة والارتفاع ، وكذلك قول النابغة الذبيانى فى قصيدته التى يعتذر فيها للنعمان بن المنذر :

فإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فى البيت مقارنة بين النعمان والليل لا يبغى الشاعر من ورائها عقد مفاضلة بينهما ، وإنما يقصد إلى وصف الأول بمثل ما اتصف به الثانى من الامتداد والشمول ، فالليل بظلامه الموحش يمتد إلى كل من فى الكون ، ولا يفلت منه كائن مهما كان موقعه على سطح الأرض ، وكذلك النعمان بن المنذر فى سطوته وقوة بأسه يتصف بهذا الامتداد والشمول . فلا مهرب للشاعر من عقابه لأن يد النعمان الباطشة سوف تطوله فى أى مكان يحل به .

ويتضح من كلا المثالين أن التشبيه يقوم على الربط بين شيئين فى صفة أو أكثر ، كما يتضح أيضا أن ثمة عناصر أربعة يتحقق بها أسلوب التشبيه فى الكلام ، وهذه العناصر هى :

١ — العنصر الأول ، ما يراد إشراكه فى الصفة أو إعطاؤه التأثير النفسى الذى ثبت لغيره ويسمى « المشبه » .

٢ — العنصر الثانى ، ما اتضحت فيه تلك الصفة أو كان له ذلك التأثير النفسى ، ويسمى « المشبه به » . وكلا العنصرين جوهرى فى أسلوب التشبيه لا يمكن الاستغناء عنه فيه ولا تتحقق صورته إلا بوجودهما معا ، إما فى اللفظ بأن يذكرا فى الكلام كما فى المثالين السابقين ، واما فى التقدير بألا يذكر أحدهما لكن السياق يدل عليه ، وقواعد اللغة تدعو إلى ضرورة وجوده أحيانا ، فمثال حذف المشبه قول الشاعر على محمود طه فى مطلع قصيدته « ميلاد شاعر » :

هبط الأرض كالشعاع السنى   بعصا ساحر وقلب نبى

لمحة من أشعة الروح حلت   فى تجاليد هيكل بشرى

فقد اشتمل البيت الثانى على أسلوب تشبيه لم يذكر فيه المشبه وهو الضمير العائد على الشاعر بقرينة السياق ، وتقدير الكلام « هو لمحة ... الخ » .

ومنه أيضاً قول من كان يخاطب الحجاج :

أسد على وفى الحروب نعامة   فتخاء تنفر من صفير الصافر (١)

فكلمتا « أسد » و « نعامة » فى الشطر الأول مشبه بهما ، والمشبه هو الضمير المقدر المفهوم من السياق الواقع مبتدأ . ومثال حذف المشبه به قول امرىء القيس فى وصف فرسه :

له أيطلا ظبي وساقا نعامة   وإرخاء سرحان وتقريب تتفل (٢)

فهو يتضمن أربعة تشبيهات هى : تشبيه خاصرتيه بخاصرتى الظبي فى الضمور ، وساقيه بساق النعامة فى الطول والصلابة ، وجريه الخفيف بجرى الذئب ،

---

(١) فتخاء : لينة العظام مسترخية المفاصل كناية عن الجبن والضعف .

(٢) أيطلا الظبى ونحوه : خاصرتاه وخصص الظبى لضمور أيطليه ، الارخاء : الجرى الذى فيه سهولة ، السرحان : الذئب . التتفل : ولد الثعلب . تقريب الفرس فى العدو : رفع يديه ووضعهما معا .

وجريه الشديد بجرى الثعلب . والمشبه به محذوف فيها جميعاً لكن السياق يدل عليه ، وتقدير الكلام له أيطلان كأيطلى الظبى ... الخ .

ولما كان لكل من المشبه والمشبه به هذه الأهمية فى تحقيق صورة التشبيه فى الكلام نرى إيثارها باسم « طرفى التشبيه » أو « ركنى التشبيه » تمييزا لهما عن العنصرين الآخرين .

٣ — العنصر الثالث ، ما يفيد معنى الاشتراك والمشابهة بين العنصرين السابقين ، ويسمى « أداة التشبيه » وهذه الأداة قد تكون حرفا كالكاف وكأن ، والفرق بينهما أن الكاف يليها المشبه به إذا كان مفردا ، أو أحد أجزائه وعناصره إذا كان مركبا ، فمن الأول الآية الكريمة والبيت السابقان ومنه أيضاً قوله تعالى فى الحديث إلى بنى إسرائيل : « ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهى كالحجارة أو أشد قسوة » فالحجارة مشبه به ، وقد دخلت عليها الكاف فى الآية ، ومثال الثانى قوله تعالى : « واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذروه الرياح » فلفظ « الماء » الذى اتصلت به الكاف ليس إلا جزءا من جملة المشبه به ومثله أيضاً قول الشاعر :

وأشد ما لقيت من ألم الجوى ... قرب الحبيب وما إليه وصول

كالعيس فى البيداء يقتلها الظما ... والماء فوق ظهورها محمول

« فالعيس » وحدها فى البيت الثانى ليست هى المشبه به ، وإنما هى جزء داخل فى تكوينه ، ومنه قول أمير الشعراء فى نهج البردة :

أسرى بك الله ليلا إذ ملائكه ... والرسل فى المسجد الأقصى على قدم

لما خطرت به التفوا بسيدهم ... كالشهب بالبدر أو كالجند بالعلم

فالصورة التشبيهية قائمة على تشبيه الرسول صلى الله عليه وسلم فى علو قدره وسمو مكانته بين الملائكة ، وإخوانه من الرسل الذين التفوا حوله فى المسجد

الأقصى ليلة الإسراء — بالقمر وقد تناثرت حوله النجوم ، أو بالعلم وقد أحاطت به الجند ، ومن ثم فإن « الشهب » و « الجند » كلاهما جزء من المشبه به .

وأما « كأن » فإنها تتصدر أسلوب التشبيه برمته ، ومعروف أنها من الأدوات الناسخة التى تدخل على جملة المبتدا والخبر فتجعل المبتدأ اسما لها والخبر خبرا لها ، ومن حيث كونها أداة للتشبيه فإن المشبه هو اسمها والمشبه به هو الخبر ، وذلك كقوله تعالى : « وإذ نتقنا الجبل فوقهم كأنه ظلة » وقوله فى وصف الحور العين : « كأنهن الياقوت والمرجان » فالضمير فى كلتا الآيتين اسم لكأن وهو المشبه فى الوقت نفسه ، والخبر وهو قوله « ظلة » فى الآية الأولى ، و « الياقوت والمرجان » فى الآية الثانية هما المشبه به ، ومن أمثلتها أيضاً قول عمرو بن كلثوم فى معلقته :

كأن سيوفنا فينا وفيهم   مخاريق بأيدى لاعبينا

كأن ثيابنا منا ومنهم   خضبن بأرجوان أو طلينا(١)

فاسم « كأن » فى البيتين مشبه ، وخبرها مشبه به ، وقول أعشى قيس :

كأن مشيتها من بيت جارتها   مر السحابة ، لا ريث ولا عجل

وقد تكون أداة التشبيه اسما ، وتعد كلمة « مثل » أشهر الأسماء المستخدمة فى هذا المعنى ومنه قوله تعالى « مثلهم كمثل الذى استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم فى ظلمات لا يبصرون » ، وقوله صلى الله عليه وسلم : « مثل المؤمنين فى توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى » .

---

(١) مخاريق جمع مخراق وهو المنديل أو الخرقة تلف ويضرب بها ، وتطلق على « الطرة » التى يلعب بها الصبيان ، ووجه الشبه بين السيوف وبينها هنا الخفة وسرعة الحركة . والأرجوان فى البيت الثانى هو الصبغ الأحمر ، وقد شبهت الدماء الغزيرة التى تلطخت بها ثياب المقاتلين بالأرجوان الذى تصبغ به الثياب فيعمها بالحمرة القانية .

وقول ابن الرومى :

وأولادنا مثل الجوارح أيها فقدناه كان الفاجع البين الفقد
لكل مكان لا يسد اختلاله مكان أخيه من جزوع ولا جلد

وكل ما اشتق من المماثلة ، أو أدى معناها ، كالمشابهة ، والمضاهاة ، والمحاكاة يعد من أدوات التشبيه سواء جاء بصيغة الاسم ، أو بصيغة الفعل كقول القائل :

وساقية نزلت بها وإلفى أودعه كتوديع المروع
فصوت أنينها يحكى أنينى وفيض دموعها يحكى دموعى

فأداة التشبيه فى شطرى البيت الثانى هى الفعل « يحكى » .

على أن أداة التشبيه ليست عنصرا أساسياً فى أسلوب التشبيه ، كما هو الحال فى المشبه والمشبه به ، وإنما قد تذكر فى الكلام ، كما مر فى الأمثلة السابقة ، ، وقد يأتى الكلام بدونها مع تحقق صورة التشبيه ، وأمثلة ذلك أكثر من أن نحصى كقولنا : التضامن العربى صخرة تتحطم عليها أحلام العدو » . وقول أبى الحسن التهامى :

فالعيش نوم والمنية يقظة والمرء بينهما خيال سارى

فالتشبيهات الثلاثة فى البيت جاءت جميعها خلوا من الأداة . وقول المتنبى يمدح كافورا الإخشيدى :

إذا نلت منك الود فالمال هين وكل الذى فوق التراب تراب

والتشبيه هنا فى الشطر الثانى وقد جاء خالياً من الأداة . وقد أطلق البلاغيون المتأخرون على النوع الأول ، أى التشبيه الذى ذكرت فيه الأداة اسم « التشبيه المرسل » ، كما سموا النوع الثانى وهو الذى لم تذكر فيه الأداة اسم « التشبيه المؤكد » أو « التشبيه البليغ » . ولسنا نرى فى صنيعهم هذا إلا إمعانا منهم فى استقصاء جوانب الظاهرة البلاغية ، والحرص الزائد على

تشقيقها وتجزئتها ، وتسمية كل منها بمصطلح معين ، وقد صرفهم ذلك الاهتمام بالنواحى الشكلية عن تعمق الظواهر ودراسة أبعادها الحقيقية .

ومهما يكن فإنه عند خلو أسلوب التشبيه من أداته قد يقع المشبه به فى موقع الخبر سواء كان خبرا للمبتدأ كقولنا السابق « التضامن العربى صخرة تتحطم عليها أحلام العدو » فكلمة « صخرة » هى المشبه به ، وقد وقعت خبرا للمبتدأ . أم كان خبرا لإحدى النواسخ كقولنا « كان جنودنا أسودا فى معركة رمضان » ، وقول حسان ثابت فى مدح الرسول :

إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول

وقد يكون فى موقع الحال كقولنا « انطلق العمل الفدائى فى الأرض المحتلة ريحا عاصفة تدمر العدو » ، فالريح العاصف هى المشبه به فى هذا المثال وقد جاءت منصوبة على الحال ، ومنه قول الشاعر :

بدت قمرا ومالت خوط بان وفاحت عنبرا ورنت غزالا (١)

فالمشبه به فى التشبيهات الأربعة جاء منصوباً على الحال . وقد يكون مضافا للمشبه كما فى قولنا : « أسبغ الله عليك رداء العافية » فقد شبهت العافية بالرداء بجامع الشمول فى كل منهما ، ولم يأت أسلوب التشبية هنا فى صورته المعتادة من وجود أداة شبه تربط بين الطرفين ، بل جاء فى صورة أخرى أضيف فيها المشبه به وهو الرداء إلى المشبه وهو العافية ، ومنه قول الشريف الرضى :

أرسى النسيم بواديكم ولا برحت حوامل المزن فى أجداثكم تضع
ولا يزال جنين النبت ترضعه على قبوركم العراصة الهمع (٢)

فحوامل المزن فى البيت الأول صورة تشبيهية شبهت فيها المزن أى السحب

---

(١) خوط بضم الخاء أى غصن البان .
(٢) العراصة : السحابة ذات البرق والرعد ، والهمع : من قولهم سحاب همع أى ماطر .

التى تحمل الماء بالحوامل من الحيوان ، لاشتمال كل منهما على ما فيه النفع والخير ثم أضيف المشبه به إلى المشبه ، وكذلك الحال فى « جنين النبت » فى البيت الثانى ، إذ المعنى على تشبيه النبات فى أول عهده بالنمو بالجنين الذى يتأهب لاستقبال الحياة ، وقد أضيف المشبه به للمشبه. ومثله قول أبى الحسن التهامى :

ثوب الرياء يشف عما تحته فإذا التحفت به فإنك عارى

فالكلام على تشبيه الرياء بالثوب ثم أضيف المشبه به إلى المشبه . وقد يقع المشبه به مصدرا مبينا لنوع المشبه كقولنا « راغ العدو فى المعركة روغان الثعلب ، على حين زأر جنودنا ساعة العبور زئير الأسود » ، فروغان الثعلب وزئير الأسود فى هذا التركيب مشبه بهما ، وكلاهما مصدر مبين لنوع الروغان الذى حدث من العدو فى المعركة ، ونوع الزئير الذى انطلق من جنودنا أثناء العبور .

ومثله قول الشاعرة الأندلسية تصف واديا :

وقانا لفحة الرمضاء واد سقاه مضاعف الغيث العميم
حللنا دوحه فحنا علينا حنو المرضعات على الفطيم

فهى تشبه انعطاف الأشجار وتمايل أغصانها عليهم بتأثير النسيم الرقيق بحنو المرضعة وميلها على رضيعها فى الحركة اللينة الرقيقة ، والمشبه به مصدر مبين للنوع وهو قولها « حنو المرضعات على الفطيم » .

ومن هذا القبيل قول عبد الرحمن شكرى يصف تأثير إحدى النغمات الموسيقية فى نفسه :

ينزو الهيام بقلبى حين أسمعها لعب الرياح بثوب البائس التعس

فهو يشبه تحرك عواطفه لحظة سماع هذه النغمة بالاهتزاز الذى تحدثه الرياح بثوب البائس التعس ، ووجه الشبه الذى يجمعهما هو قوة التأثير الممتزج

بالإحساس بالألم . وقد جاء المشبه به وهو قوله : « لعب الرياح ... الخ » مصدراً مبينا للنوع . ومنه أيضاً قول أبى العلاء المعرى فى وصف ليلة :

ليلتى هذه عروس من الزنج (م) عليها قلائد من جمان

هرب النوم عن جفونى فيها هرب الأمن عن فؤاد الجبان

فالمعرى يصف أرقه وسهاده فى تلك الليلة بهرب النوم عن عينيه، والتمس لهذا الهرب تصويرا ، فوجده فى تشبيهه بهرب الأمن عن قلب الجبان ، وواضح أن هذا المشبه به مصدر مبين للنوع .

وينبغى أن يكون واضحا فى الأذهان أن التحديد السابق لمواقع المشبه به فى أسلوب التشبيه الذى لم تذكر فيه الأداة إنما هو بالنسبة للتشبيه المفرد ، أما التشبيه المركب — الذى سنتحدث عنه فيما بعد — فإن المشبه به فيه ، فى حالة عدم وجود أداة التشبيه ، لا ينطبق عليه ما سبق ، بل غالباً ما يكون — من حيث التركيب اللغوى — مستقلا فى جملته على سبيل الاستئناف ، أو التعقيب على فكرة سابقة ، ومن حيث المعنى يكون بمثابة البرهان على إمكان ماأسند الى المشبه . ويطلق على هذا النوع من التشبيه اسم « التشبيه الضمنى » أى الذى لم يصرح فيه بذكر الطرفين وانما يلحظ كل منهما فى التركيب ، ومن ذلك قول أبى فراس الحمدانى :

ونحن أناس لا توسط عندنا لنا الصدر دون العالمين أو القبر

تهون علينا فى المعالى نفوسنا ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

فالشاعر فى البيت الثانى يشير الى ما يبذله قومه ، ويتحملونه من مخاطر عن طيب نفس فى سبيل المجد ، ويؤكد هذا المعنى بان الذى يخطب الفتاة الحسناء يبذل لها ما تطلبه من غالى المهور ، دون أن يحس فى نفسه غضاضة أو امتعاضا ، ومعنى هذا أن البيت يتضمن تشبيها ، طرفاه موزعان بين شطرته ، فالشطر الأول يدل على المشبه ، والشطر الثانى يتضمن المشبه به .

ومن البين أن هذا المشبه به قد عبر عنه فى جملة مستقلة . ومنه قول الرسول عليه السلام لرجل أرهق نفسه بالعبادة : « إن هذا الدين متين فأوغل فيه برفق فإن المنبت لا أرضا قطع ، ولا ظهراً أبقى » فإن المشبه المفهوم من الكلام هو صورة المتدين الذى يرهق نفسه بالعبادة فلا يبقى على نفسه من جهة ، ولا يستطيع المداومة على العبادة من جهة أخرى ، كما أن المشبه به الملفوظ هو حال المسافر الذى يرهق نفسه بالسفر ، فلا هو يدرك الركب المسافر الذى سبقه ، ولا هو يحتفظ بدابته صحيحة موفورة النشاط . والتشبيه بطرفيه لم يذكر صراحة فى الحديث الشريف ، بل جاء المشبه به بأسلوب التعقيب على ما قبله .

٤ — العنصر الرابع والأخير من عناصر التشبيه الصفة أو التأثير النفسى الذى يراد إشراك الطرفين فيه ، ويسمى « وجه الشبه » وهو كأداة التشبيه من حيث إنه قد يصرح به فى الصورة التشبيهية ، وقد تأتى خالية منه اعتماداً على فطنة المتلقى ولمحه للعلاقات بين الأشياء . وجرياً على عادة المتأخرين من رجال البلاغة فى تتبع جوانب الظاهرة البلاغية والولع بتمييز كل منها باسم معين أطلقوا على النوع الأول أى ما صرح فيه بوجه الشبه اسم « التشبيه المفصل » ومنه قول الشاعر :

وجيش كمثل الليل هولا وهيبة وإن زانه ما فيه من أنجم زهر

فوجه الشبه بين الجيش والليل فى البيت هو قوله « هولا وهيبة» . ومنه أيضاً قول ابن الرومى :

يا شبيه البدر فى الحسن وفى بعد المنال

جد فقد تنفجر الصخرة بالماء الزلال

فوجه الشبه بين المخاطب والبدر فى البيت الأول هو ما ذكره من «الحسن وبعد المنال» . وقد خص بعض البلاغيين التشبيه المفصل بأنه ما صرح فيه

بوجه الشبه بإحدى صورتين ، أن يكون مجروراً بفى أو منصوباً على التمييز فالأول كبيتى ابن الرومى السابقين ، والثانى كقول الشاعر :

هم البحور عطاء حين تسألهم وفى اللقاء إذا تلقاهم بهم(١)

وقول الآخر :

يا شبيه البدر حسناً وضيــاء ومنــالا
وشبيه الغصن لينا وقواما واعتــدالا
أنت مثل الورد لونا ونســيما وملالا

فى كل من هذه الأبيات السابقة ذكر وجه الشبه منصوباً على التمييز ؛ وبناء على هذا التحديد يخرج مثل قولنا : « فلان كسحبان يفصح فى كلامه ويده كالبحر تفيض ، وألفاظه كالدر فيها حسن وجمال » من دائرة التشبيه المفصل ، لأن كل تشبيه من هذه التشبيهات الثلاثة وإن اشتمل على وجه الشبه فإنه لم يذكر فى أى منها بإحدى الصورتين السابقتين(٢) . ويبدو لنا فى هذا القول كثير من التعسف والإسراف فى تحديد الأشياء ، فليس هناك فى الواقع فرق بين أن يذكر وجه الشبه الذى يجمع بين طرفى التشبيه بإحدى الصورتين السابقتين أو بغيرهما ، المهم أن يصرح به فى الكلام بأية صورة. على أننا لا نميل من البداية إلى مثل هذه التقسيمات الكثيرة والتفريعات المتنوعة التى أغرق البلاغيون فيها أنفسهم وأغرقوا الظواهر الجمالية الأسلوبية معهم حتى عادت شبحاً لا روح فيه .

أما النوع الثانى وهو التشبيه الذى لم يصرح فيه بوجه الشبه فقد أطلقوا عليه اسم « التشبيه المجمل » كقوله تعالى : « ثم قست قلوبكم من بعد ذلك

(١) البهم بضم الباء جمع بهمة ومعناه هنا الشجاع الذى يستبهم على قرنه وجه غلبته .

(٢) انظر حامد عونى المنهاج الواضح ص ٦٢ مع الهامش ، ٦٣ ط أولى ١٩٥٨ .

فهى كالحجارة أو أشد قسوة » فقد شبهت قلوب بنى إسرائيل التى لم تستجب لدعوة موسى عليه السلام ولم تتأثر بمواعظه بالحجارة الصماء ، ووجه الشبه عدم الاستجابة للمؤثرات فى كل منهما ، ولم يذكر هذا المعنى صراحة فى الآية ، ومنه أيضاً قوله تعالى فى شأن شجرة الزقوم التى ستكون طعاماً للكفار فى الجحيم « طلعها كأنه رءوس الشياطين » فوجه الشبه بين طلع شجرة الزقوم ورءوس الشياطين فظاعة الصورة وبشاعة المنظر ، ولم يذكر هذا الوجه صراحة فى الآية الكريمة . وقد ذكر علماء البلاغة أن وصف أحد طرفى التشبيه أو كليهما معاً بوصف يشعر بوجه الشبه لا يخرج التشبيه عن كونه تشبيهاً مجملا ، فمثال التشبيه الذى وصف فيه بوصف يشعر بوجه الشبه قول الرسول صلى الله عليه وسلم : « أصحابى كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم » فوجه الشبه فى الحديث الاهتداء ، وقد أشار إلى ذلك قوله « بأيهم اقتديتم اهتديتم » الذى هو وصف فى المعنى للمشبه وهم الصحابة رضوان الله عليهم ، ومثال ما جاء فيه وصف خاص بالمشبه به يوحى بوجه الشبه ما روى عن فاطمة بنت الخرشب الأنمارية حين سئلت عن بنيها الأربعة : أيهم أفضل ، فقالت : هم كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها »(١) أى أنهم متساوون فى الفضل والرفعة ، لا يتميز واحد منهم عن بقية إخوته كالحلقة المفرغة التى تتصل أجزاؤها وتتناسب فى الشكل والصورة بحيث يتعذر تعيين أى جزء منها طرفاً ، ووجه الشبه الذى يجمع الطرفين هو

---

(١) نسب بعضهم هذا القول الى كعب بن معدان الأشعرى سأله الحجاج فقال له : كيف تركت جماعة الناس ، فقال له كعب : بخير أدركوا ما أملوا ، وأمنوا مما خافوا . ثم قال له : فكيف بنو المهلب فيهم ؟ قال : حماة السرح نهارا ، واذا اليلوا ففرسان البيات . ثم قال له : فأيهم كان انجد ؟ ، فقال : هم كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها . انظر شروح التلخيص جـ ٣ ص ٤٣٦، ٤٣٧ طبعة الحلبى ، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى ص ٦٨ تصحيح الشيخ رشيد رضا ، مع ملاحظة أن أسرار البلاغة يذكر القائل باسم كعب الأشقرى ، ولعله تصحيف .

التماثل التام . وقد أشعر بذلك قولها « لا يدرى أين طرفاها » وهو وصف خاص بالحلقة التى هى مشبه به . ومثله قول زياد الأعجم :

فإنا وما تلقى لنا أن هجوتنا لكا لبحر ، مهما تلق فى البحر يغرق

فالشاعر هنا يشبه حال قومه وقد هجاهم المخاطب ورماهم بالنقائص والعيوب فلم ينل ذلك من مكانتهم ،ولم يؤثر فى وصفهم الاجتماعى –بحال البحر العظيم الذى يلقى فيه بالأقذاء والقاذورات فيبتلعها فى جوفه دون أن يظهر عليه تغيير ، ووجه الشبه بين الحالتين هيئة الشىء الفخم الجليل لا ينال منه التافه الحقير . ومن الواضح أن هذا المعنى يدل عليه قوله فى آخر البيت « مهما تلق فى البحر يغرق » وهذه الجملة وصف خاص بالمشبه به ، وهو البحر .

ومثال ما جاء فيه وصف لكلا الطرفين مشعر بوجه الشبه قول أبى تمام فى المدح :

صدفت عنه ولم تصدف مواهبه عنى وعاوده ظنى فلم يخب
كالغيث إن جئته وافاك ريقه وإن ترحلت عنه لج فى الطلب(١)

والتشبيه هنا قائم بين هيئة إعراض الشاعر عن سؤال الممدوح تعففا أو حياء ، ثم عودته للطلب فيغدق عليه الممدوح عطاياه ، ويفيض عليه من كرمه ، وبين هيئة المطر الذى يغمرك حين تطلبه ، ويلاحقك أيضاً يفيضه أنى ذهبت ورحلت . ووجه الشبه استمرار الخير وتدفقه فى حالى الإقبال والإعراض . وقد اشتمل المشبه الذى دل عليه البيت الأول على وصف

---

(١) مواهبه : عطاياه ، ريقه بتشديد الياء المكسورة : أوله وأفضله ، لج : من اللجاج وهو المبالغة فى الطلب والالحاح عليه .

(٢) انظر كتاب الايضاح ص ١٨٠ ، وشروح التلخيص ص ٤٣٩ وما بعدها .

معنوى يشير إلى ذلك ، كما اشتمل المشبه به الذى تضمنه البيت الثانى على وصف مماثل ، لكن كلا الوصفين لا يخرج مثل هذا التشبيه — فى رأى متأخرى البلاغيين(١) — عن كونه تشبيهاً مجملا .

على أنى أعود مرة أخرى إلى القول بأن مثل هذه التفصيلات لا أثر لها فى تقويم أسلوب التشبيه وأثره الفنى فى الكلام ، ولا تزيد معرفتها من إدراك حقيقة الصورة التشبيهية والإحاطة بأبعادها .

وقد ذهب الجرجانى مذهبا آخر فى النظر إلى وجه الشبه حيث ذكر أنه يأتى على ضربين : أحدهما أن يكون أمرا بينا بنفسه ، لا يحتاج إلى تأويل أى صرف له عن ظاهره ؛ وذلك حين يكون الاشتراك فيه بين الطرفين اشتراكاً حقيقياً ، كما فى التشبيه القائم بين كل مايدرك بالحواس كتشبيه الوجه الجميل بالقمر فى الإشراق والصفاء والقد الرشيق بالغصن فى الاستواء والاعتدال ، وتشبيه بعض الفواكه الحلوة بالعسل أو السكر ، وتشبيه ناعم الملمس بالحرير ، والصوت العذب بتغريد البلبل ، والرائحة الطيبة بالمسك .. إلخ . ومثل التشبيه بين المحسوسات التشبيه من جهة الغريزة والطباع كتشبيه الرجل الشجاع بالأسد ، وتشبيه ذى المكر والدهاء بالثعلب ، ففى كل هذه التشبيهات يوجد وجه الشبه فى كل من طرفى التشبيه وجوداً فعلياً يسهل إدراكه دون إعمال فكر أو إدامة نظر ، والتفاوت بين الطرفين فيه مرجعه إلى قوة الصفة وشدة وضوحها فى المشبه به ، وضعفها وقلة وضوحها فى المشبه .

الثانى أن يكون وجه الشبه غير بين بنفسه ، بل يفتقر إلى تأول وصرف له عن ظاهره ، وذلك حين لا يكون الاشتراك بين الطرفين فيه نفسه بل فى أمر آخر يلزمه ، كقولنا « هذه حجة كالشمس فى الظهور » ، فالظهور — الذى هو وجه الشبه — ى فهمه بالنسبة للحجة إلا بشىء من التأويل ، وذلك بأن تقول : إن حقيقة ظهور الشمس وغيرها من الأجسام أن لا يكون دونها حجاب ونحوه مما يحول بين العين وبين رؤيتها . . ثم نقول إن الشبه

(١) انظر كتاب الايضاح ١٨٠ ، وشروح التلخيص ٤٣٩ وما بعدها .

نظير الحجاب فيما يدرك بالعقول لأنها تمنع القلب رؤية ما هى شبهة فيه ، كما يمنع الحجاب العين أن ترى ما هو من ورائه . فإذا ارتفعت الشبهة ، وحصل العلم بمعنى الكلام الذى هو الحجة قيل هذا ظاهر كالشمس ، أى ليس ههنا مانع عن العلم به ولا للتوقف والشك فيه مساغ . ويذكر الجرجانى أن هذا الضرب الثانى الذى يحتاج فهمه إلى تأول يتفاوت أمره تفاوتاً شديداً ، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ،ومنه مايحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج فى استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة ، ويضرب مثالا لما يحتاج إلى قدر من التأمل بقولهم « ألفاظه كالماء فى السلاسة ، وكالنسيم فى الرقة ، وكالعسل فى الحلاوة » . والقصد إلى وصف الألفاظ بهذه الأوصاف حين تنساب حروفها على اللسان وفى السمع دون كد أو عناء ، وحين تكون جلية المعانى ، مألوفة الاستعمال ، وليست غريبة حوشية تفتقر فى فهم مراميها إلى التنقيب عنها فى بطون المعاجم، ومن ثم فالسلاسة والرقة والحلاوة لا تقوم بالألفاظ كما تقوم بالماء والنسيم والعسل ، وإنما لابد من تأويلها بمعنى آخر يلزمها ويتأتى فيه الاشتراك بينها وبين الألفاظ فى حالتها السابقة ، وهذا المعنى هو بشاشة النفس ، ومتعة القلب ، وارتياح الوجدان ، فالنفس تستريح لهذه الألفاظ الموصوفة بوضوح معانيها ، وخفة حروفها ، وتعتريها النشوة واللذة والانبساط كما تعتريها بعد شرب الماء العذب ، وتنفس النسيم ، وتناول العسل الحلو ، فصارت الألفاظ لذلك « كالماء الذى يسوغ فى الحلق ، والنسيم الذى يسرى فى البدن ، ويتخلل المسالك اللطيفة منه ، ويهدى إلى القلب روحاً ، ويوجد فى الصدر انشراحاً ، ويفيد النفس نشاطاً ، والعسل الذى يلذ طعمه وتهش النفس له ، ويميل الطبع إليه ، ويحب وروده عليه » . ويمثل الجرجانى لما تقوى فيه الحاجة إلى التأول بقول كعب الأشقرى(١) عن بنى

---

(١) سبقت الاشارة الى الخلاف فى شخصية القائل .

الملهب « هم كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها» فالوقوف على وجه الشبه هنا يحتاج إلى مزيد من التأمل والروية(١) .

ويسمى عبد القاهر الضرب الأول — أى الذى لا يحتاج فى فهمه إلى تأول باسم « التشبيه الظاهر الصريح » أو « التشبيه الصريح »(٢) « أو التشبيه الحقيق الأصلى » ويجعل الضرب الثانى أى الذى يحتاج إلى تأول فرعاً له ومرتباً عليه ، معللا ذلك بأن « مدار التشبيه على أنه يقتضى ضرباً من الاشتراك ، والاشتراك فى نفس الصفة أسبق فى التصور من الاشتراك فى مقتضى الصفة ، كما أن الصفة نفسها مقدمة فى الوهم على مقتضاها ، فالحلاوة أولا ، ثم إنها تقتضى اللذة فى نفس الذائق لها »(٣) . وهذا التحليل من جانب عبد القاهر يتسم بالعمق والقدرة على رؤية الأشياء ووضعها فى مكانها الصحيح ، إذ إن ما يدرك بالحس أسبق فى الوجود مما يدرك بالعقل والفكر .

---

(١) انظر أسرار البلاغة تصحيح الشيخ رشيد رضا ص ٦٧ ـ ٦٩ .
(٢) أسرار البلاغة ص ١٨ ، ٩٨ ، ١٢١ ، ١٦٥ ، ١٨٢ ، ١٨٩ ، ١٩١ .
(٣) السابق ص ٧٤ .

الافراد والتركيب فى التشبيه

تبين لنا مما سبق عرضه من أمثلة التشبيه أن الأمر الذى يشترك فيه الطرفان – أو بعبارة أخرى – وجه الشبه الذى يجمع بينهما قد يكون أمراً واحداً ، كما فى تشبيه الخد بالورد فى صفة الحمرة ، وتشبيه القد الرشيق بغصن البان فى اللين والاعتدال ، أو تشبيه القلوب القاسية بالحجارة فى قوله تعالى : « ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهى كالحجارة » ، وتشبيه الألفاظ ذات الجرس الخفيف والمعنى الواضح بالماء فى السلاسة ، فالتشبيه فى كل هذه الأمثلة جار فى صفة واحدة ، وذلك ما يسمى فى فى عرف البلاغيين بالتشبيه المفرد ، وهو الذى يقع فيه الاشتراك بين المشبه والمشبه به فى صفة واحدة سواء كانت هذه الصفة مما يدرك بالحواس كالمثالين الأولين ، أم كانت شيئاً معنوياً يدرك بالعقل كما فى المثالين الأخيرين ، إذ إن التشبيه فى الآية قائم على انتزاع الشبه للقلوب القاسية من صلابة الحجارة ، وذلك الشبه هو عدم الاستجابة للمؤثرات فى كل منهما ، فالحجارة الصلبة تستعصى على محاولات تليينها ، والقلوب القاسية ترفض الاستجابة للمواعظ ولا تتأثر بها ، وقد رأينا أن تشبيه الألفاظ السهلة الواضحة بالماء العذب الذى تسوغه النفس يقوم على هذا النحو من التأويل ، أى باعتبار ما تؤدى إليه عذوبة الماء من ارتياح ونشوة فى النفس والوجدان ، وهى نفس الحالة التى تعترى النفس لدى سماعها ، أو قراءتها للألفاظ السهلة الواضحة. المهم إذن عند جمهور البلاغين فى اعتبار التشبيه مفرداً أن تتوحد الصفة المشتركة بين الطرفين أياً كانت هذه الصفة محسوسة أو معقولة .

غير أنه فى بعض الأحيان يكون المشبه أمراً واحداً على حين تتعدد أفراد المشبه به ، إما على سبيل التوضيح والتأكيد للصفة الواحدة التى يتصف بها المشبه كما فى قول الشاعر المهجرى ميخائيل نعيمة .

إيه نفسي أنت لحن في قد رن صداه
وقعتك يد فنـــان خفي لا أراه
أنت ريح ونسيم ، أنت موج أنت بحر
أنت برق ، أنت رعد، أنت ليل، أنت فجر
أنت فيض من إله

فتشبيه النفس بكل هذه الأشياء جميعها لا يؤلف صورة مركبة متكاملة وإنما يؤكد معنى واحدا هو وحدة الوجود وإن تعددت مظاهره . وكقول الشاعر أبي القاسم الشابي في قصيدته « أيتها الحالمة بين العواصف » :

فافهمي الناس إنما الناس خلق مفسد في الوجود غير رشيد
والسعيد السعيد من عاش كالليل غريباً في أهل هذا الوجود
ودعيهم يحيون في ظلمة الإثم وعيشي في طهرك المحمود
كالملاك البريء ، كالوردة البيضاء ، كالموج في الخضم البعيد
كأغاني الطيور ، كالشفق الساحر ، كالكوكب البعيد السعيد
كثلوج الجبال يغمرها النور وتسمو على غبار الصعيد

فقد شبه الشابي في الأبيات الثلاثة الأخيرة هذه الفتاة بعدة أشياء هي « الملاك البريء » و « الكوكب البعيد » و « الموج في الخضم » و « الشفق الساحر » و « الكوكب البعيد » و « ثلوج الجبال » . وتوالت هذه الأشياء التي شبهت بها الفتاة لتؤكد معنى واحدا هو الطهر والنقاء والجمال .

وإما لتعدد أوصاف المشبه أو جهات التشبيه فيه كما في قول امرىء القيس يصف عقاباً بكثرة الصيد :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالى(١)

وقول الآخر :

بدت قمراً ومالت خوط بان وفاحت عنبراً ورنت غزالا(٢)

وفى كلتا الحالتين لا يخرج التشبيه عن كونه تشبيها مفرداً . أما فى المثال الأول فإن وجه الشبه هو الأثر النفسى الحميد الذى سبق أن شرحناه والذى تعتمل به النفس مع كل من المشبه وأفراد المشبه به ، وذلك أمر واحد ، وأما فى البيتين الأخيرين فإن تعدد أوصاف المشبه لا يؤدى إلى تداخلها وامتزاجها ببعض بحيث تشكل فى النهاية صورة واحدة أو مشهدا مكتملا ، وإنما يستقل كل منها بنفسه ويحتفظ بخاصيته ، ولا يؤثر وجود أى منها أو عدم وجوده على التشبيهات الأخرى ، فى بيت امرىء القيس لم يقصد الشاعر إلى أن يقيم ارتباطا بين الرطب من قلوب الطير واليابس منها ، وإنما أراد اجتماعهما فى مكان واحد فقط ، فهذه العقاب لكثرة ما تصيد من الطيور يرى الإنسان أمام وكرها خليطاً كثيرا من قلوب ضحاياها ما بين رطب ينز بالدم ، لحداثة صيده ، يشبه العناب فى لونه الأحمر القاتم ، ويابس جاف لتقادم العهد به ، يشبه ردىء التمر ، فليس هناك صلة بين الرطب من القلوب واليابس منها إلا فى اجتماعهما فى مكان واحد « ولو أن اليابسة من القلوب كانت مجموعة ناحية ، والرطبة كذلك فى ناحية أخرى لكان التشبيه بحاله . ولذلك لو فرقت التشبيه ههنا فقلت كأن الرطب من القلوب عناب ، وكأن اليابس حشف بال لم تر أحد التشبيهين موقوفاً فى الفائدة على الآخر(٣). وفى البيت الثانى يورد الشاعر عددا من التشبيهات للمرأة ، كل منها يقابل وصفا من أوصافها ، فهى تشبه القمر فى الحسن والجمال ، وغصن البان

---

(١) العناب : حب أحمر مائل الى الكدرة ، والحشف : أردأ التمر .

(٢) رنت : من الرنو وهو ادامة النظر .

(٣) أسرار البلاغة ص ١٥٧ .

فى اللين والاعتدال ، والعنبر فى الرائحة الزكية ، والغزال فى جاذبية النظرة ، لكن كل هذه الصفات التى تتصف بها المرأة لاتتداخل فيما بينها ولا يؤدى ائتلافها معاً إلى تشكيل جديد . ومثله قول الآخر :

ذات حسن لو استزادت من (م) الحسن   لما أصابت مزيدا

فهى الشمس بهجة ، والقضيب (م) اللدن قدا ، والرئم طرفا وجيدا

فالتشبيهات الثلاثة تدور حول تلك المرأة الموسومة بأنها « ذات حسن » غير أن كل تشبيه منها يتعلق بصفة من صفاتها ، ولا يرتبط واحد منها بصاحبه ارتباط التماسك والائتلاف . ولذا فهى من قبيل التشبيه المفرد .

فإن انتزع وجه الشبه من عدة عناصر تآلفت مع بعضها وكونت صورة واحدة فذلك ما يسمى بالتشبيه المركب ، وهو بمعناه السابق يعد قسما مقابلا للتشبيه المفرد ومثاله قول أبى فراس الحمدانى السابق :

تهون علينا فى المعالى نفوسنا   ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

فوجه الشبه فى البيت هو التضحية بالغالى الثمين فى سبيل الظفر بالأمل المنشود ، فهو يتألف من عدة عناصر هى : التضحية ، ووقوعها على الغالى الثمين ، وكون ذلك ابتغاء الوصول إلى هدف كبير وغاية عظيمة ، وقد تضامت هذه العناصر وتماسكت لتكون وجه الشبه ، ولا يمكن إغفال أى واحد منها ، وإلا اختلت الصورة واضطرب أمرها . ومثله قول المتنبى يصف جيش سيف الدولة :

يهز الجيش حولك جانبيه   كما نفضت جناحيها العقاب

فقد شبهت هيئة جيش سيف الدولة بجناحيه الأيمن والأيسر ، وقد انطلق كلاهما فى تحركات منتظمة متتابعة ، استجابة لأوامر سيف الدولة نفسه الذى يتخذ موقع القائد فى قلب الجيش — شبهت هذه الهيئة بهيئة العقاب التى تخفق بجناحيها عند الطيران أعلى وأسفل ، استجابة للإشارات الصادرة

لها من مركز الإحساس الذى يقع بين الجناحين . ووجه الشبه هو وجود حركات منتظمة متتابعة فى جانبين متقابلين ، بينهما مركز قيادة له تأثيره وفعاليته . وقد روعى فى هذا الوجه — كما نرى — كل العناصر التى من أجلها سيق التشبيه ، ولو أننا تغاضينا عن أى عنصر منها لما استقام أمره .

ومن أمثلة التشبيه المركب المشهورة قول الله تعالى فى شأن اليهود : « مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا »(١) فقد شبه الله عز وجل اليهود الذين حملوا التوراة ، أى كلفوا بالعمل بها ، مع ما يعنيه هذا التكليف من عبء على النفس ، ثم امتناعهم بعد ذلك عن تنفيذ ما كلفوا به ، مع ما كان يعود عليهم من النفع العظيم — بالحمار الذى يحمل على ظهره أسفار العلوم النافعة لكنه لا يفيد منها ، ولا يصيب من هذا الحمل إلا التعب والمشقة . وقد شرح عبد القاهر الجرجانى تماسك أجزاء الصورة التشبيهية فى هذه الآية بقوله إن «الشبه منتزع من أحوال الحمار وهو أنه يحمل الأسفار التى هى أوعية العلوم ومستودع ثمر العقول ثم لا يحس بما فيها ، ولا يشعر بمضمونها ، ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التى ليست من العلم فى شىء ، ولا من الدلالة علية بسبيل فليس له مما يحمل حظ سوى أن يثقل عليه ويكد جنبيه ، فهو كما نرى مقتضى أمور مجموعة ، ونتيجة لأشياء ألفت وقرن بعضها إلى بعض .

بيان ذلك أنه احتيج إلى أن يراعى من الحمار فعل مخصوص وهو الحمل ، وأن يكون المحمول شيئا مخصوصاً وهو الأسفار التى فيها أمارات تدل على العلوم ، وأن يثلث ذلك بجهل الحمال ما فيها حتى يحصل الشبه المقصود . ثم إنه لا يحصل من كل واحد من هذه الأمور على الانفراد ، ولا يتصور أن يقال إنه تشبيه بعد تشبيه من غير أن يقف الأول على الثانى ويدخل الثانى فى الأول ، لأن الشبه لا يتعلق بالحمل حتى يكون المحمول الأسفار ،

---

(١) سورة الجمعة آية ٥

ثم لا يتعلق بهذا كله حتى يقترن به جهل الأسفار المحمولة على ظهره »(١) فهى إذن أشياء مترابطة وممتزجة لا تكتمل الصورة التشبيهية إلا بملاحظتها جميعاً ، ووجه الشبه المنتزع من كل هذه الأشياء هو عدم الإفادة مما يحتوى على أعظم المنافع مع معاناة المشقة فى استصحابه .

وإذا كانت ملاحظة كل عناصر الصورة التشبيهية فى التشبيه المركب أمرا لازما لإدراكها إدراكا صحيحاً ، كما سبق بيانه ، فإن محاولة إجراء تشابه مستقل بين بعض أجزاء المشبه ، وما يقابلها من أجزاء المشبه به أمر يتحتم تجنبه ، لأنه يفضى إلى تمزيق الصورة الواحدة ، ويتبع ذلك بالضرورة الإخلال بمغزى التشبيه وفقدان روعته وجماله ، مثال ذلك قول بشار بن برد فى وصف معركة :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فمعنى البيت قائم على تشبيه صورة الغبار الكثيف الذى أثارته سنابك الخيل فى المعركة ، وقد تساقطت السيوف البيض اللامعة خلاله فى كل اتجاه — بصورة الليل المظلم الذى تهاوى فى أنحائه كواكب مشرقة بيض . وروعة التشبيه هنا تنبع مما يتمخض عنه هذا المشهد وينتهى إليه من وجود شىء قاتم مظلم تتحرك خلاله أجسام بيض لامعة فى اتجاهات مختلفة وحركة شديدة . ومع أن تشبيه الغبار المثار بالليل فى القتامة وانعدام الرؤية أمر صحيح ، وتشبيه السيوف بالكواكب فى اللمعان أمر صحيح أيضاً ، فإن تمزيق الصورة على هذا النحو يمسخ جمالها ويذهب بحسنها وروائها ، وقد أشار عبد القاهر إلى هذا المعنى عند تحليله لقول الشاعر :

وكأن أجرام النجوم لوامعا درر نثرن على بساط أزرق

إذ يقول : فأنت وإن كنت إذا قلت كأن النجوم درر ، وكأن السماء

---

(١) أسرار البلاغة ص ٧٦ .

بساط أزرق ، ووجدت التشبيه مقبولا معتادا مع التفريق فإنك تعلم بعد ما بين الحالتين ، ومقدار الإحسان الذى يذهب من البين ، وذلك أن المقصود من التشبيه أن يريك الهيئة التى تملأ النواظر عجباً ، وتستوقف العيون ، وتستنطق القلوب بذكر الله تعالى من طلوع النجوم مؤتلفة مفترقة فى أديم السماء ، وهى زرقاء ، وزرقتها الصافية التى تخدع العين ، والنجوم تلألأ وتبرق فى أثناء تلك الزرقة . ومن لك بهذه الصورة إذا فرقت التشبيه وأزلت عنه الجمع والتركيب ؟ »(١) .

وقد تبدو الصورة التى يأتى عليها التشبيه خادعة مضللة فيظنه القارئ للوهلة الأولى تشبيهاً مفرداً ، لكن تأمله وتذوقه يكشفان عن هيئته التركيبية . وأوضح مثل لذلك قول شوقى يمدح الرسول عليه السلام :

فأنت غمام والزمان خميلة ... وأنت سنان والزمان قناة
وأنت ملاك السلم إن ما دركنه ... وأشفق قوام عليه ثقات

فقد يتبادر إلى الذهن أن شطرى البيت الأول يتضمنان أربعة تشبيهات : الأول تشبيه الرسول بالغمام ، والثانى تشبيه الزمان بالخميلة ، والثالث تشبيه الرسول بالسنان (طرف الرمح) ، والرابع تشبيه الزمان بالقناة (الرمح) ؛ بيد أن تجزئة البيت على هذا النحو تطمس معالم جماله وتنتقص منها . والتذوق الرشيد للبيت يهتدى إلى أن فيه تشبيهين مركبين : الأول تشبيه صورة الرسول فيما حمله إلى الوجود الإنسانى من الهدى ودين الحق وما ترتب عليه من خير للبشرية ونفع لها — بصورة الغمام الذى يحمل الماء العذب إلى الشجرة العظيمة فيبث فى جذورها وأغصانها ماء الحياة . وأما التشبيه الثانى فيتمثل فى تشبيه الرسول وأهميته البالغة للوجود الإنسانى الذى اكتسب كينونته ومعناه من وجوده عليه السلام فيه — بقيمة السنان بالنسبة للرمح ، فالسنان هو الجزء ذو التأثير والفعالية ، وبدونه يصبح الرمح قطعة من الخشب لا معنى لها . ولعل الفرق شاسع بين تجزئة البيت إلى تشبيهات أربعة تحمل معانى جزئية ليس لها أهمية كبيرة ، وبين كونه مؤلفا من تشبيهين مركبين يعطيان معنى مكتملا ينم عن قدرة الشاعر الفنية وخصوبة عطائه .

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٥٧ .

التشبيه والتمثيل

ما بيناه فى معنى التشبيه المفرد والتشبيه المركب أمر لم يختلف حوله علماء البلاغة ، ولكن الخلاف وقع بينهم فى تحديد المراد من مصطلح « التمثيل » فالخطيب القزوينى ومن تابعه من العلماء المتأخرين ذهبوا إلى القول بأن التمثيل مرادف للتشبيه المركب ، بمعنى أنه ما كان وجه الشبه فيه منتزعا من عدة أمور ، كما سبق أن أوضحنا ، سواء كان هذا الوجه أمرا حسيا كما فى البيتين السابقين وبيت المتنبى الذى سبقهما وهو قوله :

يهز الجيش حولك جانبيه كما نفضت جناحيها العقاب

أم أمراً معنوياً كما فى الآية القرآنية « مثل الذين حملوا التوراة .. إلخ » ، وبيت أبى فراس :

تهون علينا فى المعالى نفوسنا ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

وعلى هذا فالتشبيه عند هؤلاء إما تمثيلى أو غير تمثيلى . وغير التمثيلى ما لا يكون وجه الشبه فيه منتزعاً من متعدد(١)

وذهب أبو يعقوب السكاكى إلى أن التمثيل ما كان وجه الشبه فيه وصفا غير حقيقى ، وكان منتزعا من عدة أمور ، ومعنى الوصف غير الحقيقى أنه لا يقوم بكلا الطرفين حقيقة بل لابد من تأويله بشىء آخر يتصوره الخيال كقول القائل :

اصبر على مضض الحسو د فإن صبرك قاتله
فالنار تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله

---

(١) انظر الايضاح للخطيب القزوينى ص ١٧٩ ، ١٨٠ ، شروح التلخيص ج ٣ ص ٤٣٢ ـ ٤٣٤ .

فالمعنى على تشبيه حال الحسود الذى يغيظه ويؤلمه أشد الألم صبر محسوده عليه وإهماله له — بحال النار التى لا تمد بالوقود فيأكل بعضها بعضاً، ويسرع إليها الفناء . ووجه الشبه الذى يجمعها هو إسراع الفناء إلى ما ينقطع عنه سبب بقائه ووجوده ، وذلك أمر معنوى يتصور فى الذهن ولا يدرك بالحواس ، وهو أيضاً مؤلف من عدة عناصر مترابطة فيما بينها . ومثله قوله الآخر :

وإن من أدبته فى الصبا كالعود يسقى الماء فى غرسه
حتى تراه مونقا ناضرا بعد الذى أبصرت من يبسه

فقد شبه حالة الإنسان الذى يتعهد بالتهذيب والتربية فى صباه — وهو الوقت الطبيعى لتشكيل الشخصية الإنسانية — فيثمر فيه ذلك ، ويستجيب لما أدبته به وعودته عليه — بحالة العود من النبات الذى يتعهد بالسقى إبان غرسه فينضج ، وتزدهر أوراقه . ووجه الشبه الوصول إلى الغاية المرجوة للشىء بتعهده ورعايته فى الوقت المناسب . وهذا الوصف الجامع للطرفين أمر تصورى لا صفة حقيقية : كما أنه منتزع من عدة أمور(١) ، ومن هذا القبيل أيضاً قوله تعالى فى تصوير حال المنافقين : « مثلهم كمثل الذى استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم وتركهم فى ظلمات لا يبصرون » فالآية على تمثيل حال المنافقين الذين توشك كلمة الإيمان التى تنطق بها ألسنتهم أن تأخذ بأيديهم إلى الطريق الصحيح ، ثم ما يلبث الكفر الذى يضمرونه فى قلوبهم أن يسد عليهم كل المسالك — بحال المستوقد للنار حين يبرق ضوءها حوله فى ظلمات الليل ، وما أن يحاول لمح معالم الطريق حتى تنطفىء ناره ويغشاه الظلام . ووجه الشبه الذى يشترك فيه الطرفان هنا ظهور ما يطمع فى الوصول إلى المطلوب بسبب مباشرة أسبابه ، مع تعقب

(١) انظر كتاب مفتاح العلوم ص ١٨٥ ، ١٨٩ .

الحرمان والخيبة لزوال الأسباب . وهذا الوجه يتحقق فيه الأمران اللذان أشار إليهما السكاكى فى معنى التمثيل وهما الوصف غير الحقيقى ، وتأليفه من عدة عناصر .

أما عبد القاهر الجرجانى فقد بنى رأيه فى معنى التمثيل على نظرته التى سبق أن عرضناها فى وجه الشبه ، وهى إما أن يكون أمرا بيناً لا يحتاج إلى تأول وصرف له عن الظاهر ، وإما أن يكون غير بين ويفتقر فى إدراكه وتحصيله إلى ضرب من التأول ، وقد شرحنا كلا النوعين بشىء من التفصيل فيما مضى . والذى نود أن نضيفه هنا أنه إذا كان قد أطلق على النوع الأول اسم « التشبيه الصريح » أو « التشبيه الظاهر الصريح » أو « التشبيه الحقيقى الأصلى » فإنه قد خص النوع الثانى باسم « التمثيل » أو « التشبيه التمثيلى » أى التشبيه الذى يحتاج إدراك وجه الشبه فيه إلى تأويل ، أو هو تشبيه عن طريق العقل . وعبد القادر بهذا التحديد لمعنى التمثيل يتغاضى عن شرط التركيب من عدة أمور ، وهو الأمر الذى اشترطه كل من الخطيب القزوينى والسكاكى ، ومن ثم فإن التمثيل عنده يطلق على التشبيه المفرد والمركب ما دام وجه الشبه فى كليهما يحتاج إلى تأويل ، فقولنا « ألفاظه كالماء فى السلالة ، أو كالنسيم فى الرقة ، أو كالعسل فى الحلاوة ، » من قبيل التمثيل عنده ، لاحتياج إدراك وجه الشبه فى كل منها إلى تأول وصرف له عن الظاهر ، على نحو ما أوضحنا من قبل ، وقول الله تعالى « مثل الذين حملوا التوراة .. إلخ » من قبيل التمثيل كذلك للسبب المذكور ، على حين يعد قول بشار السابق :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

من قبيل التشبيه فقط دون التمثيل ، لأن وجه الشبه لا يحتاج إلى تأويل ، بل أمر ظاهر يدرك بالحواس .

وقد أسلم عبد القاهر على فهمه للتمثيل بهذا المعنى استنتاجه القائل

بأن « التشبيه عام والتمثيل أخص منه ، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا ؛ فأنت تقول فى قول قيس بن الحطيم :

وقد لاح فى الصبح الثريا لمن رأى كعنقود ملاحية حين نورا(١)

إنه تشبيه حسن ولا تقول هو تمثيل»(٢) ، إذ إن وجه الشبه فيه واضح لا يحتاج إلى تأويل ، وهو هيئة اجتماع أجرام صغيرة بيضاء فى وضع خاص. ويستخدم عبد القاهر فى هذا المجال المقارنة بين الشاعرن عبد الله بن المعتز وصالح بن عبد القدوس لمزيد من توضيح رأيه ، من حيث إن الأول أكثر فى شعره من التشبيه الحسى الذى لا يحتاج إدراك وجه الشبه فيه إلى تأويل وإعمال فكر كقوله :

كأن عيون النرجس الغض حولها مداهن در حشوهن عقيق

وقوله :

قد انقضت دولة الصيام وقد بشر سقم الهلال بالعيد
يتلو الثريا كفاغر شره يفتح فاه لأكل عنقود

وما كان من هذا القبيل ، ومن ثم يصح أن نقول عنه إنه حسن التشبيهات بديعها ، لكثرة ما ورد فى شعره من تشبيهات حسية يسهل إدراكها . أما ابن عبد القدوس فقد شاع عنه فى شعره إيراد التشبيهات التى تحتاج إلى تأويل فى فهمها كقوله :

وإن من أدبته فى الصبا كالعود يسقى الماء فى غرسه
حتى تراه مونقا ناضرا بعد الذى أبصرت من يبسه

(١) الثريا : مجموعة من النجوم تظهر فى السماء بشكل خاص ، وعلى مسافات متقاربة ، ملاحية : بضم الميم وتخفيف اللام وقد تشدد كما فى هذا البيت : عنب أبيض فى حبه طول ، نور : تفتح نوره أى نضج .

(٢) أسرار البلاغة ص ٧٠ .

ولذا يصدق عليه بأنه كثير الأمثال فى شعره ، لأن أكثر تشبيهاته من نوع التمثيل أو تشبيه التمثيل .

ويؤكد عبد القاهر الفرق بين التشبيه والتمثيل بما يحدث أحياناً من عملية التبادل الموقعى بين المشبه والمشبه به ، وذلك أنه من المعروف فى التشبيه أن الكامل فى الصفة أو الأقوى فيها يأتى فى موقع المشبه به ، على حين يأتى من هو أقل منه فى تلك الصفة فى مكان المشبه . والغرض من التشبيه حينئذ إلحاق الناقص بالكامل وجعله واحداً من أفراده ، فمثلا حين تشبه الرجل الشجاع بالأسد ، فذلك لأن صفة الشجاعة توجد بأكمل معانيها فى الأسد فهو أصل فيها ، وحين يراد إثبات هذه الصفة للرجل الشجاع يلحق بالأسد بطريق التشبيه ، وهذا هو الوضع الطبيعى فى التشبيه ، حيث يكون ما هو أصل فى الصفة مشبهاً به وما هو فرع فيها مشبهاً ، لكن هذا الوضع قد يعكس فيأتى الأصل مكان الفرع ، ويصبح المشبه به مشبهاً ، وذلك ما يسمى بالتشبيه المقلوب أو المعكوس ، ويكثر ذلك — كما يقول عبد القاهر — فى التشبيهات الصريحة(١) ، فمن ذلك أنك تقول : النجوم كأنها مصابيح ، ثم تقول فى حالة أخرى فى المصابيح كأنها نجوم ، كذلك يشبه الخد بالورد ثم يعكس الأمر فيشبه الورد بالخد ، وتشبه العيون بالنرجس ثم تشبه النرجس بالعيون ، كقول أبى نواس :

لدى نرجس غض القطاف كأنه ‏ ‏ ‏ إذا ما منحناه العيون عيون

وكذلك تشبه غرة الفرس الأدهم بالنجم أو الصبح ، ويجعل جسمه كالليل كقول المأمون يصف فرساً :

قد بعثنـا بجواد ‏ ‏ ‏ مثله ليس يسـام

فرس يزهى به للـ ‏ ‏ ‏ ـحسن سرج ولجام

---

(١) البلاغة ص ١٦٥ .

وجهه صبح ولكن سائر الجسم ظلام
والذى يصلح للمو لى على العيد حرام

وكقول ابن نباتة :

وأدهم يستمد الليل منه وتطلع بين عينيه الثريا

ثم يعكس فيشبه النجم أو الصبح بالغرة فى الفرس ، كقول ابن المعتز :

والصبح فى طرة ليل مسفر كأنه غرة مهر أشقر

ومن ذلك أيضاً أن الدموع تشبه إذا قطرت على خدود النساء بقطرات الندى على ما يشبه الخدودِ من الرياحين كقول ابن الرومى .

لو كنت يوم الوداع حاضرنا وهن يطفين غلة الوجد
لم تر إلا الدموع ساكبة تقطر من مقلة على خد
كأن تلك الدموع قطر ندى يقطر من نرجس على ورد

ثم يعكس هذا التشبيه فتشبه قطرات الندى على بعض أنواع الورود أو الرياحين بالدموع على خدود الحسان كقول البحترى :

شقائق يحملن الندى فكأنه دموع التصابى فى خدود الخرائد

ويذكر الإمام عبد القاهر أن قلب التشبيه فى كل ما تقدم من أمثلة التشبيه الصريح وما كان على شاكلتها ، يتوقف على شرط أساسى ، هو ألا يكون بين الطرفين اختلاف شديد فى الوصف الذى ألحق فيه المشبه بالمشبه به ، بأن يكون وجه الشبه بينهما هو مطلق الصورة والشكل واللون فإن وجد هذا الاختلاف الشديد بينهما لم يستقم القلب أو العكس فى التشبيه فمثلا هناك أشياء هى أصول فى شدة السواد كخافية الغراب والقار ونحو ذلك فإذا شبهت شيئاً بها ثم عدت لتعكس التشبية كان ذلك على خلاف ما يوجبه العقل وتقتضيه العادة ، لأن الواجب أن يثبت المشكوك فيه بالقياس على

المعروف ، لا أن يقاس المعروف بالمجهول فأنت إذا قلت فى شىء : هو كخافية الغراب ، فقد أردت أن تثبت له سواداً زائداً على ما يعهد فى جنسه وأن تصحح زيادة مجهولة له ، وإذا لم يكن ههنا ما يزيد على خافية الغراب فى السواد فلا ينبغى أن يكون هو الفرع وغيره الأصل(١) . ولا يستثنى عبد القاهر من ذلك إلا ما يقصد إليه بعض الشعراء أحياناً من المبالغة والتخييل حين يدعون للشىء القاصر عن نظيره فى الصفة أنه زائد عليه فى استحقاقها ، واستيجاب أن يجعل أصلا فيها ، ومن ثم يصح بمقتضى هذا الادعاء أن يجعل الفرع أصلا ، وإن كنا إذا رجعنا إلى التحقيق لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه . ومثاله قول محمد بن وهيب :

وبدا الصباح كأن غرته ... وجه الخليفة حين يمتدح

فالأصل أن « الصباح » هو الذى يشبه به غيره فى النور والضياء ، لكن الشاعر عنا عكس الوضع فجعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر ، وأتم وأكمل فى النور والضياء من الصباح ، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعا ووجه الخليفة أصلا(٢) .

فإذا أتينا إلى التمثيل فإنا نرى طريقة العكس أو القلب التى يتحول فيها الفرع أصلا والأصل فرعا فى التشبيه الصريح على النحو الذى أوضحناه لا تأتى فى التمثيل بنفس المستوى من الكثرة التى تأتى بها فى التشبيه الصريح ، وهى إذا أتت فيه كان الكلام مبنيا على ضرب من التأول والتخيل يخرج عن الظاهر خروجا ، ويبعد عنه بعدا شديدا ، وذلك يؤكد الفرق — فى نظر عبد القاهر — بين كل منهما ، ومثال ذلك قول الشاعر :

وكأن النجوم بين دجاها ... سنن لاح بينهن ابتداع

---

(١) انظر أسرار البلاغة ص ١٧٨ .

(٢) السابق ص ١٨٠ — ١٨١ .

فتشبيه السنن بالنجوم أصلا تمثيل ، وكذلك تشبيه البدع والضلال بالظلام ، وقد عكس الشاعر هنا فشبه النجوم بالسنن والظلام بالابتداع ، ولكن لا يمكن القول بأن هذا العكس يماثل العكس الذى يحدث فى نماذج التشبيه الصريح ، كما فى تشبيه المصابيح حينا آخر ، وكما فى قولنا : كأن السيوف حين تسل من أغمادها بروق تلمع ، ثم قلب هذا التشبيه فى صورة أخرى هى : كأن البروق اللامعة سيوف تسل من أغمادها ، إلى غير ذلك من الأمثلة التى سبق ذكرها . والفرق أن الوصف الذى يشترك فيه الطرفان فى التشبيهات الصريحة السابقة موجود فى كليهما على سبيل الحقيقة ، « وتجده العين فى الموضعين ، وليس هو فى أحدهما مشاهدا محسوسا وفى الآخر معقولا متصورا بالقلب ممتنعا فيه الإحساس » ، فاللمعان الذى تشرق به السيوف فجأة عند استلالها من أغمادها بسرعة شديدة يوشك أن يكون هو اللمعان الخاطف الذى يصاحب البرق عند ظهوره ، وكذلك الضياء الواهن الضعيف الذى تبعثه النجوم فى ظلمة الليل تبصر العين نظيرا له فى تلك المصابيح التى كان العرب يوقدونها فى البادية ليهتدى بها السائرون فى ظلمات الليل ، « وإذا كان مدار الأمر على أن العين تصف من هذا ما تصف من ذاك » لم يكن تشبيه السيوف بالبروق إلا كتشبيه البروق بالسيوف ، والحكم على أحدهما بأنه أصل أو فرع يتعلق بقصد المتكلم ، فما بدأ به فى الذكر فقد جعله فرعا وجعل الآخر أصلا . وقل مثل ذلك فى التشبيه الآخر وهو تشبيه المصابيح بالنجوم. وكذلك الحال بالنسبة للبدع فليست من الأمور المحسوسة ذات اللون الأسود حتى تدرك بالعين وتشبه بالظلام ، وعلى هذا يبقى الأصل فى التمثيل أصلا والفرع فرعا حتى وإن عكس التشبيه ، والأصل هو ما يدرك بالحواس وهو هنا (النجوم والظلام) ، لأنه من الثابت أن المعلوم من طريق الإحساس والعيان متقدم على المعلوم من طريق العقل والفكر ، ومن الضرورى بعد ذلك أن نبحث عن تأويل لهذا التشبيه حتى يستقيم ؛ ومبنى التأويل هو ماشاع من وصف السنة بالبياض والإشراق حتى صارت كأنها أصل يقاس عليه فى ذلك ، وما شاع من وصف البدعة والضلالة وكل ما هو مخالف لأمر الدين بالظلام والسواد حتى خيل أنها أصبحت جنسا فى هذا المعنى يلحق به غيره .

ومن أمثلة التمثيل المعكوس عند عبد القاهر قول الشاعر :

ولقد ذكرتك والظلام كأنه   يوم النوى وفؤاد من لم يعشق(١)

فالشاعر يود أن يعبر عن عميق حبه ، وصدق وفائه لمن يحب ، فذكر أنه لم ينس حبيبته فى أوقات الشدائد والمحن التى من شأنها أن تصرف النفس عن كل من تحبه وتهواه . وقد ساق الشاعر فى هذا البيت تشبيهى تمثيل — وفقا لرأى عبد القاهر — أحدهما تشبيه الظلام بيوم الفراق ، والآخر تشبيهه بفؤاد غير العاشق ، وكلا التشبيهين معكوس ، إذ الأصل أن يشبه يوم الفراق بالظلام وأن يشبه قلب غير العاشق به أيضا ، وليس العكس ، ومن ثم يبحث عبد القاهر عن تأويل لذلك فيقول « لما كانت الأوقات التى تحدث فيها المكاره توصف بالسوادفيقال : اسود النهار فى عينى وأظلمت الدنيا على ، جعل يوم الندى كانه أعرف وأشهر بالسواد من الظلام فشبه به ، ثم عطف عليه فؤاد من لم يعشق تظرفا وإتماما للصفة ، وذلك أن الغزل يدعى القسوة على من لم يعرف العشق ، والقلب القاسى يوصف بشدة السواد فصار هذا القلب عنده أصلا فى الكدرة والسواد فقاس عليه »(٢) . ويمكن أن نسوق مثالين آخرين لهذ التمثيل المقلوب — فى رأى عبد القاهر — من الشعر الحديث . أولهما للشاعر محمود حسن إسماعيل يصف فيه شمعة غرفته فيقول :

كأنها والدجن يلهو بها   أمنية فى يأسها فانية

فالأصل أن تشبه الأمنية بالشمعة ، لكن الشاعر عكس هذا الوضع فشبه الشمعة فى عبث الظلام بها بالأمنية الفانية ، ووفقا لرأى عبدالقاهر السابق لابد من تأويل لذلك بأنه لما شاع وصف الأمانى والآمال بالإشراق

---

(١) نص البيت كما جاء فى « أسرار البلاغة » : ولقد ذكرتك والزمان » بدل الظلام ، لكن الرواية التى أثبتها هى التى تتفق مع تعليق عبد القاهر على البيت .

(٢) أسرار البلاغة ص ١٨٤ — ١٨٥ .

والنور تخيل أنها أصبحت أصلا فى هذه الصفة ، وبمقتضى هذا التخيل صح وضعها فى مكان المشبه به . والمثال الثانى قول الشاعر عبد الحميد الديب فى فنان بائس :

كأنه حكمة المجنون يرسلها ... من غير قصد فلا تصغى لها أذن

ثيابه كأمانيه ممزقة ... كأنها — وهو حى — فوقه كفن

هو الهدى صرفتكم عنه محنته ... إن العزيز مهين حين يمتحن(٣)

فالشاعر يشبه هذا الفنان البائس بالحكمة التى ينطق بها المجنون بلا وعى فلا ينصت إليها أحد ، ويشبه ثيابه الممزقة بأمانيه ، وأخيرا يشبه هو نفسه بالهدى ، وكل هذه التشبيهات التمثيلية جاءت — طبقا لرأى عبد القاهر — فى وضع معكوس ، حيث شبه الحسي بالمعنوى ، مع أن ما يدرك بالحس هو الأصل والأساس ، لهذا لابد من التأويل على النحو الذى اتبع فيما سبق .

ويمضى عبد القاهر فى الموازنة بين التشبيه والتمثيل بأساوبه الذى يعتمد على بسط الحجج ، وضرب الأمثال ، وتقليب الأمر على وجوهه المختلفة فيذكر فرقا آخر بينهما أقوى من سابقه إذ يقول : «إن ههنا لطيفة أخرى تعطيك للتمثيل مثالا من طريق المشاهدة ، وذلك أنك بالتمثيل فى حكم من يرى صورة واحدة إلا إنه يراها تارة فى المرآة ، وتارة على ظاهر الأمر . وأما فى التشبيه الصريح فإنك ترى صورتين على الحقيقة »(٢) ، وتوضيح ذلك أن العالم الحسى كما يرى عبد القاهر — هو النبع الذى يستقى منه التمثيل أو التشبيه التمثيلى ، فحين يكون لدى الإنسان معنى أو خاطر يود إبرازه بصورة قوية فإنه يلجأ إلى ما بين يديه من أشياء محسوسة ليلتمس فيها تمثيلا لما يدور بذهنه ويضطرب بخاطره ، ومن ذلك مثلا أن البحترى حين أراد أن يصف ممدوحه بأنه

---

(١) هذه الأبيات وبيت الشاعر محمود حسن اسماعيل منقولة عن كتاب الدكتور أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٣٧٠ دار المعارف ١٩٦٨ .

(٢) أسرار البلاغة ص ١٩١ .

قريب إلى قاصديه وطلاب نواله يعطيهم ما يطلبون ، وأنه ، فى نفس الوقت ، سامى المنزله رفيع المكانه لا يدانيه أحد من أقرانه فى الكرم — أقول حين أراد أن يعبر عن هذا المعنى بصورة محسوسة قفز خياله توا إلى عالم الحس ، والتقط من بين أفراده صورة القمر الذى يغمر الناس بضوئه فى الوقت الذى يعلو فيه عليهم بجرمه وهيئته إلى مسافات بعيدة ، فهو يقول :

دان على أيدى العفاة وشاسع　　عن كل ند فى الندى وضريب
كالبدر أفرط فى العلو وضوءه　　للعصبة السارين جد قريب

فالعالم الحسى إذن هو الأصل وما يدور فى النفس انعكاس أو صورة له كالصورة التى نراها لشىء ما فى المرآة ، فلو لم يوجد الأصل لما وجدت الصورة ، فلو أننا فرضنا زوال الأجسام بصفاتها الحسية المختلفة عن نفوسنا وأخيلتنا لما أمكننا تخيل شىء من تلك الصفات الحسية فى الأشياء المعقولة ، وليس كذلك الحال فى التشبيه الصريح الذى يشبه فيه أحد الشيئين بالآخر من جهة ما يدرك بالحواس كاللون والصورة والقدر ، فإننا لا نحتاج مثلا فى معرفة كون النرجس وخرطه واستدارته وتوسط أحمره لأبيضه إلى تشبيهه بمداهن در حشوهن عقيق ، لأنه مرئى للعين بهذه الصورة ، وكل ما يفعله التشبيه حينئذ أنه زادنا صورة ثانية مثل التى معنا لكنه يجتلبها من مكان بعيد حتى نراهما معا متجاورين . وأما فى الأولى فإنك لا تجد فى الفرع نفس ما فى الأصل من الصفة ، وجنسه وحقيقته ، ولا يحضرك تمثيل أو أوصاف الأصل على التعين والتحقيق ، وإنما يخيل إليك أنه يحضرك ذلك فإنه يعطيك من الممدوح بدرا ثانيا ، فصار وزان أن المرآة تخيل إليك أن فيها شخصا ثانيا على صورة ما هى مقابلة له ، ومتى ارتفعت المقابلة ذهب عنك ما كنت تتخيله ، فلا تجد إلى وجوده سبيلا(١) .

والحق أن عبد القاهر بهذا الذى قدمناه من رأيه فى بيان الفرق بين

---

(١) المسابق ص ١٩٢ .

التشبيه والتمثيل قد أجهد نفسه بكثرة ما أورد من شواهد وساق من حجج وأسانيد تتفاوت فى أساليب عرضها ، لكنها تكاد تتفق فى النهاية فى مضمونها الأساسى ، وكأنما كان يود أن يرسى المصطلحات البلاغية التى يعرض لها ، وأن يؤصلها بهذا المنهج الذى اتبعه فى العرض والتحليل . وأجدنى بعد ذلك ميالا إلى تبنى وجهة نظره وموافقته فيما ذهب إليه من التفريق بين التشبيه والتمثيل على الأساس الذى بينه لأنه يدل على أن الرجل كان يتمتع بدرجة عالية من صفاء الحس ومنهجية التفكير إلى حد يثير الإعجاب ، كما يدل على أن عملية التذوق الفنى للتعبير اللغوى كانت هى المحك الذى يستند إليه فيما يقبله أو يرفضه فى الأعم الأغلب من الأحيان ؛ فهو حين يخص مصطلح «التمثيل» بذلك النوع من التشبيه الذى يفتقر إدراك وجه الشبه فيه إلى تأول — أو بعبارة أخرى — بذلك التشبيه الذى يجرى بين الأشياء المعنوية التى تدرك بالعقل والأشياء الحسية التى تدرك بالحواس إنما يدفعه إلى ذلك أن التماثل أو التشابه فى الصفة بين المحسوسات التى يعقد بينها التشبيه أمر واضح ، فهو قائم بجنسه فعلا — وإن اختلفت الدرجة — فى كلا الطرفين ، أما حين يعقد التشبيه بين أمر معنوى وآخر حسى فإننا فى الواقع نخلع على الأمر الأول صفة حسية ونجعله بها شاخصا ماثلا أمام العيان ، وأجدر بهذا الضرب من التشبيه أن يخص باسم « التمثيل » لأنه يمثل المعنى المجرد أو الإحساس النفسى والشعور الباطنى ويبرزه فى صورة مادية ملموسة ، وليس كذلك « التشبيه الصريح » أو « الأصلى » . ويستوى بعد ذلك أن يكون هذا التمثيل لمعنى واحد ، أو عدة معان مترابطة متآلفة ما دام المنطلق واحدا فى الحالتين .

فإذا نظرنا إلى رأى السكاكى — مع ملاحظة تأخره الزمنى عن عبد القاهر — فإنا نراه يتفق مع عبد القاهر فى ضرورة أن يكون التمثيل للمعانى ، أو على حد تعبيره ، للأوصاف غير الحقيقية ، وهو أمر لا غبار

عليه بل إنه يجد سندا من الذوق والحس الجمالى على نحو ما بيناه عند عبد القاهر . أما اشتراطة عنصر التركيب لهذه المعانى فهو الأمر الذى لا نفهمه ، بل إنه يفسد الأساس الذوقى والحس الجمالى الذى اعتبرناه سندا أو منبعا للشرط الأول عنده ، وإلا ما الفرق بين أن يكون المعنى الممثل مفردا أو مركبا ؟ .

أما رأى الخطيب القزوينى وتابعيه من المتأخرين ، بل ومن الدارسين المحدثين فإنه يتجاهل أمر الحس الأدبى تماما ، وتتحول المسألة عندهم إلى مجرد اختلاف فى الأسماء فحسب ، دون أن يكون ذلك مبنيا على اختلاف فى مدلولاتها ومسمياتها ، وهو أمر لا يستقيم مع طبيعة المنهج العلمى السليم .

القيمة البلاغية للتشبيه

أسلوب التشبيه أحد أنماط التعبير البيانى،التى تستخدم لتوضيح معنى أو لتصوير إحساس ، وهو بوصفه ضربا من التشكيل اللغوى للألفاظ تلعب طريقة اختيار المفردات المكونة له دورا كبيرا فى أداء الوظيفة المنوطة به ؛ومن ثم تتوقف قيمته البلاغية أساساً على نوع الوظيفة التى يؤديها ، كما تتوقف على طبيعة تشكيله فى ذاته .

فإذا كانت وظيفته لا تتجاوز كونه وسيلة لتعريف المخاطب أو القارىء بشىء مجهول فإن قيمته تكون محدودة بحدود الحاجة العملية والمنفعة المباشرة التى تتمثل فى مجرد الإفهام والتوصيل بين المتكلم والمتلقى ، وذلك بقياس ما هو مجهول عند المخاطب أو القارىء على ما هو معلوم عندهما كما تقول لمن يجهل كروية الأرض : « الأرض كالكرة » ، ولمن لا يعرف شجر النارنج : « شجر النارنج كشجر البرتقال » ، وكما تقول لمن يعرف أن النسر طائر جارح ولا يعرف طائرا اسمه « العقاب » : « العقاب طائر جارح كالنسر » . ومثل هذا التشبيه لا مجال فيه لإبداع الفن ولمسة الجمال ، بل إنه أقرب ما يكون إلى الحقيقة ، وقد أطلق عليه الرمانى (ت ٣٨٦ هـ) ذلك قديما حين قسم التشبيه إلى تشبيه بلاغة ، وتشبيه حقيقة ، ومثل لتشبيه الحقيقة بقوله : هذا الدينار كهذا الدينار فخذ أيهما شئت[1] . ويستوى فى هذه القيمة البلاغية المحدودة أن يكون هذا التشبيه قد ورد فى الكلام العادى ، أو جاء فى غيره مما يعد من قبيل التعبير الأدبى .

ومن هذا الباب يدخل القياس المعروف عند الفقهاء وعلماء التشريع ويختلط بالتشبيه حتى تسمى عناصر كل منهما بأسماء عناصر الآخر ، فيعد

---

(١) انظر « النكت فى اعجاز القرآن » ص ٧٥ من كتاب « ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن » (دار المعارف) تحقيق وتعليق محمد خلف الله أحمد ، ومحمد زغلول سلام .

المشبه مقيسا ، والمشبه به مقيسا عليه ، وأداة التشبيه أداة للقياس ، ووجه الشبه جهة للقياس .

أما إذا تجاوزت وظيفة التشبيه مجرد قياس المجهول على المعلوم ، وكان ذا طابع فنى فإن قيمته البلاغية ترقى وتسمو . والذى تجدر الإشارة إليه ابتداء فى هذا الصدد أن التشبيه كلما كان جديدا مبتكرا كان أكثر جمالا وحيوية ، وأدل على أصالة الكاتب أو الشاعر وصدق إحساسه ، وأنه يمتاح من ذاته ويعبر عن رؤاه الخاصة المتميزة . أما التشابيه التراثية المطروقة فإنها تفقد سر الحياة والجمال معا لأنها تدل على أن صاحبها يستمد من ذاكرته الحافظة أكثر مما يستمد من خياله الخلاق ، وفى هذا طمس لمعالم الشخصية الفنية وإهدار لسمه التفرد والخصوصية التى هى أهم سمة يجب أن يتسم بها الأديب الفنان .

وقد أشار أبو هلال إلى بعض هذه التشابيه التراثية لكن ليس فى معرض التهوين من قيمتها الفنية وإنما لبيان ما استقر عليه العرف ودرج الاستعمال فى أسلوب التشبيه . وهذا نص عبارته : « وأما الطريقة المسلوكة فى التشبيه والنهج القاصد فى التمثيل عند القدماء والمحدثين فكتشبيه الجواد بالبحر والمطر ، والشجاع بالأسد ، والحسن بالشمس والقمر ، والسهم الماضى بالسيف ، والعالى الرتبة بالنجم ، والحليم الرزين بالجبل ، والحيي بالبكر ، والفائت بالحلم ، ثم تشبيه اللئيم بالكلب ... والقاسى بالحديد والصخر ، ، والبليد بالجماد ... الخ(١) » . وليس خفيا أن أبا هلال كان يقصد توجيه الشعراء والكتاب إلى استخدام تلك التشبيهات بوصفها نماذج يتبغى احتذاؤها والسير على هداها .

وحين نحاول بيان القيمة البلاغية للتشبيه وكشف أسرار جماله الذاتية فإن الأمر يقتضينا تفصيل القول على ما يجرى بين معنوى وحسى أو ما يسميه

---

(١) الصناعتين ٢٤٩ .

عبد القاهر « بالتمثيل » ، وعلى ما يجرى بين أمرين حسيين أو ما يطلق عليه عبد القاهر « التشبيه الصريح » . ولا نعنى بالحسى هنا ما يكون كائنا بذاته أو مادته فى الواقع فحسب ، وإنما نعد منه كذلك ما يتصوره الخيال بحيث لو وجد لأدركته الحواس(١) ومن ثم لاغضاضة فى أن يوصف التشبيه بالحسية والخيالية فى وقت واحد .

إن مبعث الجمال فى تشبيه المعنوى بالحسى أن تشخيص المعانى وتجسيد المشاعر والخواطر يكسبها قوة ويضاعف من تأثيرها فى النفس ، لأن الأشياء المحسوسة مأنوسة مألوفة لدى النفس البشرية إذ يلتقطها الإنسان بحواسه منذ خروجه إلى الوجود وتفتح عينيه على مظاهر الطبيعة الشاخصة من حوله ، ومن ثم فهى أمس بالنفس رحما ، وأقدم لها صحبة ، وآكد عندها حرمة ، فإذا قدمت لها المعانى والأفكار المدركة بالعقل ، ثم نقلتها بعد ذلك إلى ما يماثل تلك المعانى والأفكار من مدركات الحواس فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم ، وما أشبهك حينئذ بمن يخبر عن شىء من وراء حجاب ، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول : ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت(١) . ولنتأمل فى هذا الصدد — على سبيل

---

(١) يختلف رأينا هنا عن رأى المتأخرين من علماء البلاغة ، حيث ذهبوا الى أن « الحسى » ما يدرك هو أو مادته باحدى الحواس الخمس ، وجعلوا منه « الخيالى » وهو ، فى رأيهم ، المعدوم الذى فرض مجتمعا من أمور كل واحد منها مما يدرك بالحواس . أما ما لا يدرك هو ولا مادته باحدى الحواس لكنه لو أدرك لم يدرك الا بها فقد سموه « الوهمى » وألحقوه بـ « العقلى » الذى هو قسم مقابل للحسى . وقد مثلوا للوهمى بتشبيه امرىء القيس سنان رمحه بأنياب الأغوال فى قوله :

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى ومسنونة زرق كأنياب أغوال

(انظر شروح التلخيص ٣ / ٣١٤ — ٣١٧) . وأغلب الظن أنهم تأثروا فى هذا التحديد بالفكر الفلسفى ولم يعولوا كثيرا على الحس الأدبى .

(١) انظر عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ٩٥ ، ٩٦ .

المثال — قول الشاعر العربى القديم يصور ما انتهت إليه حاله مع حبيبته فيقول :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض ... على الماء خانته فروج الأصابع

فهو يصور إخفاقه فى وصاله بليلاه والتئام شمله معها مع شدة قربها منه ، بحال القابض على الماء ، إذ سرعان ما يتفلت الماء من بين أصابعه ، ولا يبقى منه فى كفه شيء ، مهما أجهد نفسه فى إمساكه . وقد أبان هذا التشبيه مدى ما وصل إليه الشاعر من خيبة الأمل وضياع المسعى ، لكن جمال التشبيه هنا أنه حين قال : « كقابض على الماء خانته فروج الأصابع » أراك رؤية لا تشك معها ولا ترتاب فى أنه بلغ فى خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ ، وانتهى فيه إلى أبعد الغايات حتى لم يحظ بما قل ولا ما كثر [1] . وهذا هو الشاعر الدكتور إبراهيم ناجى [2] يصف فى قصيدته « وداع » المشهورة لقاء ورد يا جميلا ظل فيه مع حبيبته يتساقيان كئوس الهوى وأفاويق الغرام طوال الليل ، ثم أقبل الفجر بضيائه فتفرق كلاهما عن الآخر . يقول .

يقظة طاحت بأحلام الكرى ... وتولى الليل والليل صديق
وإذا النور نذير طـــالع ... وإذا الفجر مطل كالحريق
وإذا الدنيا كما نعرفها ... وإذا الأحباب كل فى طريق

فتشبيه الفجر البازغ بالحريق تمثيل حى لشعور الألم والحسرة الذى انتاب الشاعر عند فراق من يحب ، وقد تجسم هذا الفجر الذى حمل نذير الفراق فى صورة الحريق ، وهى صورة تبصرها العين ، ولا يرقى إليها شك بحال من الأحوال .

---

(١) انظر السابق ص ٩٦ — ٩٨ .

(٢) الرسالة فى مارس سنة ١٩٥٣ .

ومهما بالغ الإنسان فى وصف معنى من المعانى ، أو إحساس من الأحاسيس فإنه لا يبلغ من نفس المتلقى ما يبلغه تجسيم هذا المعنى أو ذلك الإحساس فى مشبهبه تدركه الحواس ، نرى ذلك واضحاً حين نقرأ تصوير أحد الشعراء المحدثين ليوم من فصل الخريف ، حيث راح يجسد إحساسه فيه باليأس والخمول والكآبة بصورة جيدة التأثير إذ يقول :

وسرى اليأس والخمول إليه فتراخى فى سيره كالبليد
وتمشى الهمود فى كل شىء مشية الداءبالأسى والكنود
فإذا الروح فى جمود كئيب وإذا الطير فى ذهولشديد
وإذا الزهر فى الرياض أسيف كصغار الأيتام فى يوم عيد

فهو فى البيت الأخير يبث فى الزهر نبض الحياة ويخلع عليه سماتها وخصائصها ، إذ يجعلها أسيفة حزينة ويشبهها ، أو على الأصح ، يشبه إحساسه بالانقباض والأسى الذى تمثله فيها بما يبدو على صغار الأيتام فى يوم العيد . ولا نعتقد أن ثمة تعبيراً مباشرا يبلغ فى قوته وتأثيره فى النفس ما تبلغه هذه الصورة .

وإذا أراد الإنسان أن يعبر عن فكرة التناقض بين القول والعمل — أو بعبارة أدق — عن القول المعسول البراق الذى لا يترجمه صاحبه إلى عمل حقيقى فى الواقع فلن يصل فى تعبيره المباشر إلى ما وصل إليه ابن الرومى فى قصيدته التى يعاتب فيها صد يقاله إذ يقول :

أنت عينى وليس من حقوق عينى غض أجفانها على الأقذاء
ما بأمثال ما أتيت من الأمــر يحل الفتى ذرا العلياء
بذل الوعد للأخلاء سمحاً وأبى بعد ذاك بذل العطاء
فغدا كالخلاف يورق للعين ويأبى الإثمار كل الإباء(١)

---

(١) الخلاف : نوع من شجر الصفصاف يحسن مرآه ولا يثمر شيئا يؤكل .

فهو يشبهه فى حلاوة القول وخلف العمل بشجر الصفصاف الذى يخدع العين بازدهار أوراقه لكن دون عطاء مفيد. وتلك صورة حية تجسم الفكرة السابقة وتبرزها بشكل يفوق أى تعبير مباشر .

وفى قصيدة « النار والبارود » للشاعرة نازك الملائكة التى تدور حول معركة أكتوبر سنة ١٩٧٣ تصور الشاعرة موقف الجنود فى تلك المعركة التى اشتعلت فى نهار رمضان وهم صيام فتقول :

الله أكبر

« من أين يارب لنا بالماء »

جرارنا عطشى وتمتد حوالى جدبنا الصحراء

شفاهنا ، من عطش ، سيناء

« ولا سحاب ، لا دموع رب السماء »

ويركع الجنود مصروعين فى ضبابة الإغماء

عيونهم تحرق يستعر

رجاؤهم يحتضر

فتراها تشبه شفاه المقاتلين فى نهار رمضان والمعركة محتدمة — بصحراء سيناء . ولنا أن نتصور مدى ما يوحى به هذا التمثيل من شدة الجفاف والظمأ على نحو يقصر عنه الوصف المباشر مهما بولغ فيه .

وثمة خاصية أخرى يتميز بها هذا الضرب من التشبيه وهى ، فى الوقت نفسه ، سر من أسرار جماله ، وهذه الخاصية هى ما يضفيه التمثيل على المعانى ، فى أكثر الأحيان ، من خفاء يحتاج فى إدراكه والكشف عنه إلى شىء من التأمل والتفكير ، وذلك أمر تستعذ به النفس وتستمتع به . فضلا عن أنه يكون أدعى إلى بقاء المعانى واستقرارها فى النفس مدة أطول من الزمن ، لأن النفس البشرية مطبوعة على الحرص على ما جهدت فى سبيله ، وتعبت

من أجله . وقد قرر عبد القاهر هذه الفكرة حين قال : «إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو ، فى الأكثر ، ينجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمة فى طلبه . وما كان منه ألطف (أى أدق) كان امتناعه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد . ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له ، و الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »(١) .

على أنه لا ينبغى لنا — عند تقدير قيمة تشبيه المعنوى بالحسى ، أو التمثيل كما يسميه عبد القاهر — أن نغفل ما ينطوى عليه هذا اللون من التشبيه من عنصر الغرابة والطرافة الذى يتمثل فى الجمع بين أشياء أبعد ما تكون عن التقارب والائتلاف ، حيث تتعانق فيه المعانى الذهنية والحالات الشعورية مع الأشياء المجسمة ، وكلا الأمرين من واد بعيد عن الآخر(٢) . ولا شك أن الغرابة والطرافة كليهما عنصر له دوره فى فنية التعبير وجماله .

لكل هذه الخصائص الجمالية العامة التى يتميز بها تشبيه المعنوى بالحسى ، كان وروده كثيرا فى القرآن الكريم ، الذى يمثل قمة الإعجاز البيانى ، بيد أن نماذجه هناك توافرت لها عناصر فنية أخرى زادت من روعة التصوير وقوة التأثير ، وذلك يشهد بصحة ما قلناه فى بداية هذه الفقرة من أن قيمة التشبيه البلاغية تتأثر بتشكيله فى ذاته .

وقد كان من المتوقع أن نجد لدى شيخ البلاغيين العرب ، عبد القاهر الجرجانى ، دراسة مستفيضة لمثل هذه التشبيهات فى القرآن ، كما فعل مع الشعر الذى أكثر من إيراد نماذجه ، وأفاض فى تحليلها ، وكشف أسرار جمالها وروعتها ، لكنه لم يفعل . وإنها لمقارنة عجيبة تلك التى تبدو فى مسلك

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٠٩ — ١١٠ .

(٢) انظر السابق ص ١١٣ ، ص ١١٨ وما بعدها .

عبد القاهر ، إذ إنه فى الوقت الذى اعتمد فيه على النص القرآنى فى بيان نظريته المشهورة فى النظم ، فى كتابه « دلائل الإعجاز » ، نراه هنا يكاد يهمل دراسة هذا النص فى روائعه التمثيلية والتشبيهية ، ولا نعثر له فى هذا المجال إلا على آيتين اثنتين تقريباً ، وكان حريا به أن يزيد دراسته القيمة لفن التشبيه عطاء وخصوبة ، بما يرفدها به من دراسة واعية لتشبيهات هذا الكتاب المعجز لا سيما أن التشبيه ظاهرة فنية أسلوبية لا تنفصل بحال عن سائر الظواهر الفنية الأسلوبية التى تتشكل منها نظرية النظم عنده ، وأرانى هنا أتمثل بقول من قال : « رحم الله عبد القاهر ، لقد كان النبع منه على ضربة معول ، فلم يضربها »(١) .

وحتى يتأكد لنا الحكم بتفاوت القيمة الجماليه للتشبيه طبقاً لتفاوت تكوينه وتشكيله نسوق هنا بعضاً من تلك النماذج القرآنية .

يقول الله عز وجل فى بيان جزاء الصدقة : « يأيها الذين آمنوا لاتبطلوا صدقاتكم بالمن والأذى ، كالذى ينفق ماله رئاء الناس ، ولا يؤمن بالله واليوم الآخر ، فمثله كمثل صفوان عليه تراب ، فأصابه وابل ، فتركه صلدا ، لا يقدرون على شىء مما كسبوا ، والله لا يهدى القوم الكافرين - ومثل الذين ينفقون أموالهم ابتغاء مرضاة الله وتثبيتاً من أنفسهم ،كمثل جنة بربوة أصابها وابل فآتت أكلها ضعفين ، فإن لم يصبها وابل فطل ، والله بما تعلمون بصير (٢) » .

إن هاتين الآيتين تصوران معنيين متقابلين يتعلقان ببذل الصدقة ، وإنفاق المال فى وجوه الخير ، أولها تشبه حال هؤلاء الذين يتصدقون بأموالهم ، ثم يتبعون هذا العمل النبيل فى ذاته بالمن على من يتصدقون عليهم وجرح مشاعرهم بما يذيعونه من حديث عطائهم لهم ، وإنفاقهم عليهم ،

---

(١) سيد قطب : التصوير الفنى فى القرآن ص ١٩ طبعة دار الشروق .

(٢) سورة البقرة : آية ٢٦٤ ، ٢٦٥ .

وأيضاً حال أولئك الذين ينفقون أموالهم فى سبيل الله ، لا عن رغبة حقيقية فى الإنفاق ، ولا عن باعث أصيل فى الخير ، وإنما رغبة فى الظهور أمام الناس ، دون أن يؤسس ذلك على عقيدة الإسلام الأولى ، وهى الإيمان بالله واليوم الآخر — تشبه الآية حال هؤلاء وأولئك جميعاً فى سلبية النتيجة ، وعبث الجهد ، وعدم جدوى ما يقومون به من عمل ، بحال الحجر الصلب الأملس ، غطته طبقة خفيفة من التراب ، ونزل عليه مطر غزير من السماء فظنت به الخصوبة وصلاحية الإنبات ، « كما هى شيمة الأرض حين تجودها السماء » لكن هذا المطر ما لبث أن محا طبقة التراب وأزالها ، ليعود الحجر صلدا أملس ، كأن شيئاً لم يكن .

وتبرز الآية الثانية المعنى الآخر المقابل للمعنى السابق وهو إنفاق بعض المؤمنين المال طاعة لأمر الله ، واستجابة لنزعة البر العميقة فى نفوسهم ، فيكون ثوابهم عظيما بقدر ما قدموا . وقد صاغ القرآن هذا المعنى فى صورة حسية ، إذ شبه إنفاق هؤلاء بالجنة الواقعة فوق ربوة عالية ، ينزل عليها المطر الغزير ، فيمتزج بالتربة ، ويخرج نباتاً طيباً ، فإن لم ينزل عليها المطر الغرير فأقل مقـــدار منه يـكفيها لاستخراج نباتها ، لمـا فيها من الخصب والاستعداد للإنبات ، وذلك قوله عز وجل « فإن لم يصبها وابل فطل » .

ومع أن كل صورة من هاتين الصورتين قد عبرت فى جملتها ، عن المعنى المراد منها أتم تعبير وأدقه ، واتخذت من أختها موضع المقابلة والمواجهة ، على نحو يزيد التمثيل حسناً وجمالا ، فإن الحس الجمالى الدقيق يهتدى إلى تناسق آخر عجيب بين العناصر الجزئية فى كل منهما ، بما يدعم المقابلة بينهما ويزيدها عمقاً ، فالصدقات التى يتبعها المن والأذى ، والتى تبذل رياء ، فى التشبيه الأول ، حفنة من تراب ، لكن الصدقات التى تنفق ابتغاء مرضاة الله فى التشبيه الثانى ، كالجنة ، وإذا كانت حفنة التراب فى الصورة الأولى على وجه صفوان فالجنة فى الصورة الثانية فوق ربوة . ثم إن الوابل مشترك بين الحالتين ، لكنه فى الحالة الأولى يمحو ويمحق ، وفى الحالة الثانية يربى

ويخصب . فى الحالة الأولى يصيب الصفوان ، فيكشف عن وجه كالح كالأذى هو فى حقيقته ، مثال للنفس المؤذية التى تتستر وراء الصدقة فلا تسترها ، وما يلبث عوارها أن ينكشف . أما فى الحالة الثانية فإن هذا الوابل يصيب الجنة ، فيختلط بالتربة ،ويخرج « أكلا » ولو أن هذا الوابل لم يصبها ، فإن فيها من الخصب والاستعداد للإنبات ما يجعل القليل من المطر يهزها ويحييها(١) .

ويريد القرآن أن يبين أن دعوة المشركين لآلهتهم ، الذين اتخذوهم من دون الله دعوة يائسة محبطة ، لأن الآلهة لا تملك من الأمر شيئاً ، ولا تقدر على تلبية الدعاء ، أو إجابة النداء ، فيضرب لذلك مثلا مشاهداً محسوساً قاطع الدلالة على المعنى المراد . وذلك قوله تعالى فى سورة الرعد(٢) : « له دعوة الحق ، والذين يدعون من دونه لا يستجيبون لهم بشيء ، إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه » . فقد صورهم فى مسعاهم ، وعجز الآلهة عن تحقيق ما يرجون ويطلبون بصورة الإنسان الذى يبسط كفيه إلى الماء ، لينال منه ما يروى ظمأه ويطفئ غلته ، لكنه لا يظفر بما يريد . ولا يكشف القرآن سر هذا العجز لدى طالب الماء ليدعنانتملى هذه الصورة الغريبة ، صورة الإنسان الذى يكون الماء فى متناول يده ، وهو منه جد قريب ، ومع ذلك لايستطيع بلوغ مايتوق إليه من الشراب والرى ، وليتركنا بعد ذلك نستحضر فى أخيلتنا وأذهاننا أى مشاعر الحسرة ، والألم والخيبة تنتاب هذا الإنسان .

وفى سورة الحج يقول الله عز وجل (ومن يشرك بالله فكأنما خر من السماء فتخطفه الطير ، أو تهوى به الريح فى مكانسحيق(٣) » فيمثل حال

---

(١) انظر سيد قطب : السابق ص ٣٥ ـ ٣٦ .

(٢) آيــة ١٤ .

(٣) .

المشرك بالله ، فى تدمير نفسه وإهلاكها بصورتين : أولاهما صورة من سقط من السماء ، وقبل أن يستقر على الأرض اختطفته الطير ، وتمزق مزعاً فى حواصلها . والثانية صورة من عصفت به الريح حتى هوت به فى بعض المطاوح البعيدة . وليتأمل القارىء جمال الصورتين وقوتهما فى تمثيل المعنى المراد ، فأى دمار ذلك الذى يحدث لمن يشرك بالله ؟ . « هكذا فى ومضة . يخر من السماء من حيث لا يدرى أحد ، فلا يستقر على الأرض لحظة . إن الطير لتخطفه ، أو إن الريح لتهوى به .. وتهوى به فى مكان سحيق ! حيث لا يدرى أحد كذلك : وذلك هو المقصود »(١) . ولا يخفى ما فى التعبير بكلمة « خر » ، فى التمثيل الأول من إيحاء قوى ، بلفظها وموسيقاها ، بحركة السقوط والاهتزاز الشديدين اللذين يتعرض لهما الجسم الساقط حتى ليخيل للإنسان وهو يرددها ، أن هذا الجسم على مرأى منه ومسمع . ثم هناك أيضاً اختيار كلمتى « فتخطفه » و « الطير » بما يضيفان إلى الصورة من لمسات قوية . وفى الصورة الثانية اختيار كلمة « تهوى » وإسنادها إلى « الريح » بما تثيره فى النفس من سرعة وانطلاق إلى ما لا يعرف موضعه ويتحدد مداه .

وأكتفى بما قدمت من نماذج التشبيه التمثيلى فى القرآن فإن الحديث عن عناصر الجمال والتأثير فيها يطول ويتشعب .

وفيما يتعلق بالتشبيه الجارى بين الحسيات فإن منبع الجمال فيه يتمثل فى مدى ما يشى به من عمق الملاحظة ودقة الحس ونفاذ الرؤية ، ومن أسباب ذلك وقوعه بين الأشياء المتباعدة فى الوجود النفسى والحضور الوجدانى ، بمعنى أن أحد طرفى التشبيه لا يحضر فى النفس ولا يرد إلى الخاطر عند حضور الطرف الآخر . ومرد ذلك أحياناً إلى ما قد يكون بينهما من اختلاف فى الجنس اختلافاً لا يتيسر معه لكثير من الناس لمح علاقة التشابه بينهما ،

---

(١) سيد قطب ، السابق ٣٨ .

أما الأشياء المشتركة فى الجنس والمتفقة فى النوع فإنها تستغنى بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عند تعمل وتأمل فى إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها(١) .

وكلما كان التباعد بين الشيئين أشد كانت قيمة التشبيه الفنية أعظم لأنه يشبع فى النفس البشرية حب التطلع إلى الجديد وشغفها به ، فقد فطرت على الإعجاب بما يظهر من مكان لم يعهد ظهوره فيه ، وعلى الاحتفاء بما يخرج من موضع ليس بمعدن له(٢) . ويمكن أن نسوق مثالا لذلك التشبيه أبيات ابن الرومى المشهورة فى وصف خباز التى يقول فيها :

ما أنس لاأنس خبازا مررت به يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة فى لجة الماء يلقى فيه بالحجر

فهو يشبه حركة الخباز فى دحو الرقاقة ومطها سريعاً بصورة تدريجية مع الاحتفاظ بشكلها المستدير — بالحركة الدائرية السريعة التى تتسع وتتزايد شيئاً فشيئاً على صفحة الماء الساكن حين يلقى فيه بحجر . وروعة التشبيه هنا تكمن فى قدرة ابن الرومى الفنية عل التقاط ملمح التشابه بين هذين الأمرين على الرغم مما بينهما من تباعد شديد .

ومما يؤكد جمال التشبيه الحسى وروعته حين يقع بين أمرين مختلفين فى الجنس أشد الاختلاف ما أحس به الشاعر جرير من شعور بالإشفاق على عدى بن الرقاع ، والحسد له فى الوقت نفسه ، وذلك فيما يرويه جرير إذ يقول : « أنشدنى عدى :

---

(١) انظر أسرار البلاغة ص ١١٨ .

(٢) انظر السابق ص ١٠٣ .

« عرف الديار توهما فاعتادها . . . . .

فلما بلغ إلى قوله :

« تزجى أغن كأن إبرة روقه »(١) . . . . .

رحمته ، وقلت : قد وقع ما عساه يقول وهو أعرابى جلف جاف ؟ فلما قال :

. . . . « قلم أصاب من الدواة مدادها »

« استحالت الرحمة حسدا »(٢) : والتشبيه هنا بين قرن الغزال بطرفه الدقيق الأسود ، وبين القلم الذى علق المداد بسنه ، أما مصدر إحساس جرير بالرحمة والإشفاق على عدى أولا فهو أنه استهل كلامه بأسلوب تشبيه اشتمل على المشبه وحده ، وهو قوله : « كأن إبرة روقه » ، وهذا المشبه يستدعى مشبهاً به مناسباً بالضرورة حتى يتم المعنى ، لكن العثور على هذا المشبه به من الصعوبة بمكان ، فلما أتى به عدى فى الشطر الثانى وهو قوله « قلم أصاب من الدواة مدادها » أدرك جرير بحاسته الشعرية مبلغ إصابته وعظيم توفيقه فى اقتناص هذه الصورة واجتلابها من موطن بعيد لا يعهد انطلاق الفكر نحوه بسرعة أو استحضار الخيال له منذ الوهلة الأولى ، ومن هنا كان مبعث حسده له فى النهاية .

وقد وضع عبد القاهر شرطا لصحة هذا التشبيه المعقود بين الأمرين المتباعدين فى الجنس هو أن يكون الشبه بينهما شبها صحيحا معقولا ، حتى يكون هناك سبيل إلى التأليف بينهما ، « وحتى يكون ائتلافهما الذى

---

(١) تزجى : تسوق ، الأغن : ماله غنة فى صوته والمراد به ولد الغزال روقه : قرنه ، ابرة : طرف .

(٢) أسرار البلاغة ص ١٢٢ — ١٢٣ .

يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس » . أما استكراه الوصف وإقامة التشبيه بين شيئين لا يتلاءمان فأمر مرفوض ، وما أشبه المتكلم حينئذ بالصانع الأخرق الذى يؤلف فى صنعته بين شكلين لا يأتلفان فتخرج الصورة مضطربة ، فيها نتوء ينفر منه الذوق وشذوذ تنبو عنه العين ولا تستريح إليه . ومن حق القارىء حينئذ أن يتساءل : إذا كان التشبيه بين الأمور المتباعدة فى الجنس مشروطا بهذا الشرط ففيم إذن كان استحقاق صاحب هذا التشبيه أن يوصف بالحذق والبراعة ؟

لعلى ألمحت إلى جواب هذا السؤال فيما مضى حين ذكرت أن سر جمال هذا التشبيه يتمثل فى دلالته على عمق الملاحظة ودقة الحس ونفاذ الرؤية . ولم يغفل عبد القاهر نفسه الإجابة عن هذا التساؤل ، بل أجاب عنه بنفس منهجه القائم على التحليل والتوضيح فقال : « ولم أرد بقولى إن الحذق فى إيجاد الائتلاف بين المختلفات فى الأجناس أنك تقدر أن تحدث مشابهة ليس لها أصل فى العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق فى المعانى كالغائص على الدرر »[١] . ثم يضرب مثالا لذلك بأن الأجزاء التى تتألف منها صورة الشنف (القرط) والخاتم وغيرهما من الصور ذوات الأجزاء المركبة — مختلفة الشكل فى الأصل ، لكن بينهما فى الوقت نفسه تناسبا يجعل التئامها معا على نحو خاص أمرا ممكنا لمن ينهض به من حذاق الصنعة والبارعين فيها ، فالتناسب بين الأجزاء المتباينة موجود فيها أصلا ، وحذق الصانع يتمثل فى استكشافه وحسن استغلاله ، ولو لم يوجد هذا التناسب لكان تشكيل الصورة على نحو جميل رائع — كما هو فى الحالة الأولى — أمرا مستحيلا .

---

(١) الأسرار ١٢١ .

وإذا كنا نستبيح لأنفسنا استخدام لغة الفن الحديث فى التعليق على هذه الفكرة عند عبد القاهر فإنا نقول إن تعليله لسر الجمال فى التشبيه بين الأمور المتباينة فى الجنس بتحقق عنصرى الائتلاف والاختلاف فى الصورة[١] هو ما يعبر عنه الفن الحديث باسم « الهارمونى » الذى يعنى تباين عناصر العمل الفنى ، سواء فى الرسم أو النحت أو الموسيقى ، ثم توافقها وانسجامها فى نفس الوقت على إبراز قيمة جمالية معينة . وهذه الفكرة فى ذاتها تكشف عن صفاء الحس عند عبد القاهر وأصالته فى مجال التذوق الفنى ، بغض النظر عن اختلافنا معه — كما سنبين فيما بعد — فى بعض ما قدم من نماذج تطبيقية ، إذ ينبغى أن يقوم تقديرنا للرجل على ملاحظة الفاصل الزمنى والحضارى الذى يفصل بيننا وبينه (عاش فى القرن الخامس الهجرى) ، ومالذلك من تأثير فى اختلاف الأذواق .

وليس من الضرورى لتحقق الاختلاف فى الجنس بين طرفى التشبيه أن يكون المشبه به شاخصا بذاته فى الطبيعة ، وأن تقع الحواس على صورته فى الواقع ، بل قد يكون من ابتداع الخيال وتأليفه ، وحينئذ يجتمع له سبب آخر — إلى اختلاف الجنس — يدعم تباعد وجوده النفسى مع المشبه ، وهو انتفاء الوجود الحسى له كما فى قول الشاعر :

وكأن أجرام النجوم لوامعا   درر نثرن على بساط أزرق

فصورة الدرر المنثورة على بساط أزرق لا وجود لها فى عالم الحس ودنيا الواقع المألوف .

---

(١) من عبارات عبد القاهر الداله فى هذا الشأن قوله تعليقا على أحد التشبيهات الشعرية التى ساقها : « ولم يكن اعجاب هذا التشبيه لك وايناسه اياك ، لأن الشيئين مختلفـان فى الجنس أشد الاختلاف فقط ، بل لأن حصل بازاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه ، فبمجموع الأمرين — شدة اختلاف فى شدة ائتلاف — حلا وحسن وراق وفتن » . أسرار البلاغة ص ١٢٢ .

ومن دواعى جمال التشبيه الحسى وروعته ، أن يأتى فى صورة مركبة تشتمل على عناصر جزئية لا تتبدى للإنسان منذ الوهلة الأولى بل تحتاج إلى كثير من الفطنة ودقة الملاحظة ، وذلك مجال اختلاف كبير بين البشر وفيه تتمايز قدرات الشعراء ومواهبهم الفنية . وقد تناول عبد القاهر هذا العنصر الجمالى وحلله بما يكشف عن فكر سابق على عصره ، إذ بنى تحليله على نظرية نفسية تربوية هى أن إدراك الشىء جملة أسهل وأسبق إلى النفس من إدراكه بالتفصيل ، فالإنسان بالنظرة الأولى يدرك الوصف على الجملة ، فإذا أعاد النظر أدرك التفاصيل ، وهكذا الحكم فى السمع وغيره ، فنحن نتبين من تفاصيل الصوت عند إعادة سماعه ، ما لم نتبينه عند سماعه فى المرة الأولى ، وندرك من تفاصيل طعم الذوق عند إعادة تذوق الشىء باللسان ما لم نعرفه فى الذوقة الأولى ، « وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء ، وسامع وسامع وهكذا » ، فأما إدراك الشىء على الجملة فأمر يستوى فيه سائر الناس . وفضلا عن ذلك فإننا فى إدراك تفصيل ما نراه ، أو نسمعه ، أو نذوقه تكون كمن ينتقى الشىء من بين جملة ، وكمن يميز الشىء مما قد اختلط به ، أما حين لا يهمنا التفصيل فإننا كمن « يأخذ الشىء جزافا وجرفا » ، وفرق كبير بين الأمرين .

وما ينطبق على الأمور التى تدرك بالمشاهدة ، أو ما يجرى مجراها مما تناله الحاسة ، ينطبق كذلك على الأمور التى تدرك بالعقل والقلب ، من حيث إن الإدراك الكلى للأشياء هو الذى يسبق إلى النفس ويقع فى الخاطر أولا ، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها ، وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال الروية ، واستعانة بالتذكر . ويتفاوت الحال فى الحاجة إلى الفكر بحسب مكان الوصف ومرتبته من حد الجملة وحد التفصيل ، وكلما كان أوغل فى التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر ، والفقر إلى التأمل والتمهل أشد(١) .

---

(١) انظر السابق ص ١٢٧ ـ ١٢٩ .

ويتضح الفرق بين إدراك الشيء على الجملة ، وإدراكه على التفصيل حين نقول مثلا عن شيء : إنه أسود أو أحمر ، فنحن حينئذ نصف لونه وصفا مجملا ، لا يحتاج إدراكه إلى طول تأمل أو إعمال فكر، فإذا قلنا : إن هذا السواد صاف براق ، أو إن الحمرة رقيقة ناصعة ، كان ذلك ضربا من تفصيل الوصف يفتقر فى إدراكه وتحصيله إلى شيء من التأمل والأناة . وفيما نحن بصدده من التشبيه يسوق عبد القاهر قول الشاعر :

يتابع لا يبتغى غيره ‏ ‏ ‏ بأبيض كالقبس الملتهب(١)

وقول الآخر :

جمعت ردينيا كأن سنانه ‏ ‏ ‏ سنا لهب لم يتصل بدخان(٢)

ففى البيت الأول شبه السيف اللامع المصقول بشعلة النار ، وفى البيت الثانى يشبه الدمع بشعلة النار أيضا ، فالمشبه به واحد فى البيتين لكن التشبيه فى البيت الأول جاء على وجه الإجمال ، أى تشبيه السيف بشعلة النار وكفى، على حين أن التشبيه فى البيت الثانى اشتمل على نوع من التفصيل ، ذلك أن شعلة النار لا تخلو فى كل الأحوال من دخان يتصاعد منها ، وليس فى سنان الرمح نظير لهذا الدخان ، ومن ثم لا تكون المطابقة بين طرفى التشبيه على نحو ما ينبغى ، وقد فطن الشاعر الثانى لذلك فقيد « سنا اللهب » الذى هو المشبه به ، بقوله « لم يتصل بدخان » ، وهذا تفصيل فى التشبيه لا يدرك بالبديهة ، بل لابد فيه من التروى وإعمال الفكر .

وبقدر ما تكثر التفاصيل فى التشبيه يكون سمو درجته فى الطرافة والإبداع ، لما يدل عليه ذلك من ملاحظة أدق ، ونفاذ إلى الجزئيات

---

(١) يصف عنترة فى هذا البيت متابعة ورد بن حابس لعدوه نضلة الأسدى ، وطلبه الثأر منه ، فيقول انه كان يتبعه بسيف لامع أبيض — دلالة على حدته ومضائه — يشبه فى لمعانه واشراقه شعلة النار .

(٢) ردينيا : الردينى اسم للرمح ، نسبة الى ردينة ، وهى بلدة اشتهرت بصناعة الرماح الجيدة فى العصر الجاهلى .

أكثر . وقد أشار عبد القاهر إلى ذلك فقال : « وجملة القول أنك متى زدت فى التشبيه على مراعاة وصف واحد ، أو وجهة واحدة ، فقد دخلت فى التفصيل والتركيب ، وفتحت باب التفضيل ، ثم تختلف المنازل فى الفضل ، بحسب الصورة فى استنفادك قوة الاستقصاء ، أو رضاك بالعفو دون الجهد »(١) ، وعلى هذا الأساس أقام مفاضلته لما عرض له من بعض أبيات الشعر كقول عمرو بن كلثوم :

تبنى سنابكها من فوق أرؤسهم   سقفا كواكبه البيض المباتير (٢)

وقول المتنبى :

يزور الأعادى فى سماء عجاجة   أسنته فى جانبيها الكواكب

وقول بشار :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فقد اجتمعت الأبيات الثلاثة على تشبيه لمعان السيوف أو أسنة الرماح خلال غبار المعركة الكثيف بإشراق الكواكب وتألقها فى ظلام الليل . والتشبيه على هذا النحو فيه ضرب من التفصيل اشتركت فيه الأبيات جميعا ، إلا أن بيت بشار فاق البيتين الآخرين بمزيد من التفصيل ، وإبراز لبعض جزئيات الصورة التى لم يفطن إليها صاحباه ، وذلك أنه لم يكتف بإثبات وجود الكواكب فى الليل ، على نحو يطبعها بطابع الجمود والسكون ، كما فعل الآخران ، وإنما أضاف إليها عنصر الحركة السريعة فى اتجاهات مختلفة بأن جعل الكواكب « تهوى » أى تتساقط فى جنبات الليل ، وهى نفس

---

(١) أسرار البلاغة ص١٤٤ ــ ١٤٥ .

(٢) رواية البيت فى« الصناعتين »لأبى هلال العسكرى على النحوالآتى:
مدت سنابكها من فوق رؤسهم   ليلا كواكبه البيض المباتير
.

الصفة التى تكون للسيوف أثناء احتدام المعركة ، حيث تضطرب بها الأيدى فى سرعة شديدة وحركات مختلفة فتعلو وتهبط ، وتتجه ذات اليمين وذات اليسار ، وإلى الأمام وإلى الخلف . وبمراعاة هذا العنصر ازداد التوافق بين المشبه والمشبه به ، واكتسب بيت بشار قدرا أعظم من الإبداع والجمال .

وقد يكون التفضيل بالسلب أو الإيجاب ، ففى السلب تؤخذ بعض الصفات وتنفى ، أو يستثنى بعضها الآخر تحقيقا للتشبيه ، ووصولا إلى تمام المماثلة بين الطرفين ، كما رأينا فى نفى الدخان عن السنا ، فى قول الشاعر السابق :

جمعت ردينيا كأن سنانه ـــ سنا لهب لم يتصل بدخان

ومثله قول امرئ القيس :

كأن عيون الوحش حول خبائنا ـــ وأرحلنا الجزع الذى لم يثقب(١)

ففى نفى التثقيب عن الجزع تحقيق للمماثلة بينه وبين المشبه ، وهو عيون الوحش . وفى حالة الإيجاب يقوم التشبيه على عدد من الصفات قد تقل وقد تكثر ؛ وكلما كثرت زادت طرافة التشبيه وعظم إبداعه ، كما مر فى بيت بشار . ومن أمثلة التشبيهات الطريفة ، عند عبد القاهر ، لكثرة ما بها من التفصيل قول الشاعر :

وقد لاح فى الصبح الثريا كما ترى ـــ كعنقود ملاحية حين نورا

فقد روعى فى كل من الطرفين شكل أجزائه ، ولونها ، وتقاربها على وجه مخصوص(٢) . ومثله قول الشاعر :

---

(١) الوحش : المراد به الظبى والبقرة الوحشية ، الجزع : بفتح الجيم الخرز .

(٢) السابق ص ١٤٥ ـ ١٤٦ .

والشمس كالمرآة فى كف الأشل

لأن الشبه قائم فى الإشراق ، والتلألؤ ، والاستدارة ، والحركة السريعة المتموجة : « وذاك أن للشمس حركة متصلة دائمة فى غاية السرعة ولنورها بسبب تلك الحركة تموج واضطراب عجب ، ولا يتحصل هذا الشبه إلا بأن تكون المرآة فى يد الأشل ، لأن حركته تدور وتتصل ، ويكون فيها سرعه وقلق شديد ، حتى ترى المرآة لا تقر فى العين ، وبدوام الحركة ، وشدة القلق فيها يتموج نور المرآة ، ويقع الاضطراب الذى كأنه يسحر الطرف ، وتلك حال الشمس بعينها حين تحد النظر ، وتنفذ البصر ، حتى تتبين الحركة العجيبة فى جرمها وضوئها ، فإنك ترى شعاعها كأنه يهم بأن ينبسط حتى يفيض من جوانبها ، ثم يبدو له فيرجع فى الانبساط الذى بدأه إلى انقباض ، كأنه يجمعه من جوانب الدائرة إلى الوسط »(١) .

وقد يتمثل تفصيل التشبيه فى تنوع الاتجاهات التى تتخذها أجزاء الشىء فى حالة حركتها نحو أن بعضها يتحرك إلى يمين ، وبعض إلى شمال ، وبعض إلى فوق ، وبعض إلى قدام ونحو ذلك ، وكلما كان التفاوت فى الجهات التى تتحرك أبعاض الجسم إليها أشد كان التركيب فى هيئة المتحرك أكثر .

ومن أمثلة هذا النوع من التشبيه تشبيه الأعشى لحركات السفينة حين تتقاذفها الأمواج فى البحر ، فتخبط على غير هدى ، وتضطرب فى اتجاهات مختلفة ، من ارتفاع وانخفاض ، ويمين وشمال ، وأمام وخلف — بنزو الفصيل عند نزول المطر ، إذ تدفعه حيوية السن الصغيرة ونشاطها المتوثب إلى الاندفاع فى حركات متفاوتة تصير لها أعضاؤه فى جهات مختلفة ، وهذا هو البيت الذى تضمن ذلك التشبيه :

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٤٥ — ١٤٦ .

تقص السفين بجـانبيه كما ينزو الرباح خلا له كرع (١)

وقد أشار عبد القاهر إلى أن أمثال التشبيهات التى تتعدد فيها حركات أجزاء الجسم ، يصدق عليها الأساس السابق — وهو قلة الوجود أو ندرته فى الواقع ، وذلك يمنحها بعداً آخر من أبعاد الإبداع والطرافة(٢) .

كذلك قد يتمثل تفصيل التشبيه فى تنوع الاتجاهات التى تتخذها أجزاء الشيء ، لا فى حال حركتها ، كما هو الشأن فى الحالة السابقة ، بل فى حال استقرارها وسكونها ، ومما استشهد به عبد القاهر لذلك اللون قول أحد الشعراء فى وصف مصلوب :

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع إلى توديع مرتحل

أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل

فكلا البيتين يتضمن تشبيهاً للمصلوب : الأول ، تشبيهه بالعاشق يوم وداع محبوبه إذ نراه يقف وقفة الخاشع الساكن ، باسطاً ذراعيه ماداً صفحة عنقه تأهباً للعناق والقبلات ، وهذه هى هيئة المصلوب فى امتداد جسمه ، وسكونه ، واستقرار أعضائه . والتشبية الثانى ، تشبيهه بالقائم من النعاس وقد مط ظهره ويده ، وهو — لكسله — يواصل هذا التمطى دون توقف ، ومن ثم فهيئة أعضاء جسمه فى امتدادها وسكونها هيئة دائمة ، وتلك زيادة فى التفصيل تزيد التقارب والتماثل بين هيئة المصلوب ، وهيئة القائم من النوم .

ولعل ابن الرومى من أكثر شعراء العرب استقصاء فى الوصف ، وإمعانا فى تفصيله واستيفاء عناصره على نحو يثير الإعجاب . يستبين ذلك فى قوله فى وصف المصلوب أيضاً :

---

(١) نقص : تثب فى وزنها ومعناها ، الرباح : بضم الراء المشددة ، ولد الناقة . الكرع : ماء السماء .

(٢) انظر السابق ص ١٤٩ .

كأن له فى الجو حبلا يبوعه   إذا ما انقضى حبل أتيح له حبل

يعانق أنفاس الرياح مودعاً   وداع رحيل لا يحط له رحل

فهنا تشبيهان أيضاً للمصلوب : أحدهما تشبيهه بمن يقيس حبلا بذراعيه فى الجو من حيث امتداد الجسم ، وسكون الأعضاء ، وبسط الذراعين إلى أقصى حد تصلان إليه ، ولا يكتفى ابن الرومى بذلك ، بل يضيف من الأوصاف ما يخلع على هذه الهيئة صفة الديمومة والثبات ، بأن يذكر أن الحبل الذى ينتهى قياسه يؤتى بغيره ، ويوضع فى مكانه ليتم قياسه ، وبذلك يظل من يقوم بهذا العمل مادا ذراعيه فى الهواء لا يقبضهما بحال ، ثم إن التعبير بالمبنى للمجهول فى قوله « أتيح » يجعل من هذا الذى يقيس مجرد أداة جامدة للقياس ، إذا انتهى حبل أتى بغيره دون حرية منه فى الحركة ، وفى ذلك غاية التماثل مع هيئة المصلوب ، وجمود حركته ، وهمود الحياة فيه . والتشبيه الآخر تشبيهه بمن يقف وقفة الوداع لأنفاس الرياح ، من حيث الصفات السابقة التى أشرنا إليها . وحتى يكتسب الشبه بين الهيئتين طابع الدوام والاستقرار ، التى هى من صفات المصلوب ، ذكر ابن الرومى أن هذا الراحل المودع لا يستقر ، ولا يحط رحله فى مكان ، وإنما هو دائماً فى حالة وداع . ومرة أخرى يأتى التعبير بالمبنى للمجهول فى قوله « لا يحط له رحل » ليزيد التفصيل عمقاً ، بما يوحى به من فقدان الحركة . ومن ثم يبلغ التشبيه مداه من حيث المطابقة بين الطرفين ، واستيفاء كافة العناصر .

على أن المقارنة بين هذا التشبيه للمصلوب عند ابن الرومى والتشبيه السابق له عند الشاعر الأول يكشف عن مدى تفاوت القيمة الفنية للتشبيه تبعاً لتفاوت التشكيل اللغوى الذى صيغ فيه على نحو ما أشرنا إليه فى بداية هذه الفقرة .

وإذا كنا فى كل ما مضى لم نغفل حق عبد القاهر فى تقدير فكرة البلاغى وإطراء ذوقه الفنى فإن ذلك لا يمنعنا من القول بأنه انشغل بالبحث عن المشابه الحسية — كالشكل واللون والحركة — ومدى تحققها فى الطرفين دون أن يتوقف قليلا عند بعض النماذج ويحتكم إلى الذوق الذى كان رائده وهاديه

فى الأعم الأغلب من الأحيان . حقاً إننا نسلم بأن التشبيه قد يكون معرضاً تتناسق فيه الأشكال والألوان والحركات لكن شريطة أن يتم ذلك عن براعة فى التصور ودقه فى الملاحظة ونفاذ فى الرؤية كما أشرنا إلى ذلك من قبل . أما أن ينضح التشبيه بالتكلف والصنعه الباردة فهذا مالا يمكن قبوله من الناحية الفنية . ومن ذلك مثلا ما أورده عبد القاهر من قول الصنوبرى :

وكأن محمر الشقيق إذا تصوب أو تصعد

أعلام ياقوت نشر ن على رماح من زبرجد(١)

فتشبيه هذا الورد الأحمر يتمايل على سيقانه الخضراء إلى أعلى وأسفل بهيئة أعلام مصنوعة من ياقوت أحمر رفعت على رماح من زبرجد — تشبيه لا يدل على خصوبة فى الخيال أو عمق فى الملاحظة ، لأن سعى الشاعر وراء تخيل مشبه به يجمع اللونين الأحمر والأخضر بنفس الصورة التى عليها المشبه دفعه إلى إهمال صفة التمايل والحركة الصاعدة الهابطة التى وصف بها هذا المشبه ، والتى تضفى عليه شيئاً من الحيوية ؛ إذ لا يمكن تصور مثل هذه الحركة فى أعلام صنعت من حجارة جامدة حتى لو كانت هذه الحجارة من الياقوت والزبرجد !

كذلك نسلم بأن التشبيه الجارى بين الحسيات لا يستلزم أن يثير المشاعر ويفجر الوجدان مادام قد توافر له عنصر الجمال المشار إليه من قبل . بيد أن ذلك لا يعنى عدم الاعتداد بالأثر النفسى وإغفاله تماماً ، وإنما هناك قدر أدنى من هذا الأثر ينبغى الحرص عليه وعدم المساس به ، ويتمثل هذا القدر

---

(١) محمر الشقيق : ورد أحمر فى وسطه سواد ، ويقال له شقائق النعمان ، تصوب : مال الى أسفل ، تصعد : مال الى أعلى ، الياقوت : حجر كريم مختلف الألوان والمراد هنا ذو اللون الأحمر ، الزبرجد : حجر كريم أيضا لكنة أخضر اللون .

فى التجانس الشعورى بين كلا الطرفين ؛ بمعنى ألا يكون ثمة تعارض أو تباين فى المشاعر التى يثيرها كل منهما فى نفس المتلقى وإلا هبطت قيمة التشبيه الفنيه وغدا تعبيرا متكلفاً ينبىء عن ضعف الخيال وفجاجة الإحساس .

ومن الأمثلة التى استحسنها عند القاهر لبعد ما بين طرفيها ، وهى تعد نموذجاً صارخاً لذلك قول الشاعر :

ولا زوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار فى أطراف كبريت(١)

فالشاعر يشبه صورة زهرة البنفسج بلونها المائل إلى الزرقه وقد علت الورود الحمراء قليلا — بصورة النار فى أطراف الكبريت ، إذ يكون طرف اللهب أميل إلى الزرقة وبقيته أقرب إلى الاحمرار ، فوجه الشبه بين الطرفين قائم إذن فى اجتماع الحمرة والزرقة بشكل تعلو فيه الأخيرة على الأولى . وهذا التشبيه فى رأى عبدالقاهر أغرب وأعجب من تشبيه النرجس بمداهن در حشوهن عقيق ، لأنه جمع فى التشبية الأول بين نبات غض يرف ، وأوراق رطبة ترى الماء منها يشف ، وبين عود جاف يلتهب طرفه بالنار ، وفرق شاسع بين الاثنين .

بيد أنه إذا أنعمنا النظر قليلا تبين لنا أن هذا التشبيه تشبيه ينبعث فى النفس عند سماعه إحساسان متباينان ، إن لم يكونا متعارضين ، فما أن يسمع الإنسان لفظ المشبه وهو اللازوردية حتى تتداعى إلى خاطره صورة زهرة البنفسج اليانعة الجميلة محفوفة بكل معانى الرقة والوداعة والشذا الفواح الذى تنتشى

---

(١) اللازوردية : بكسر الزاى وفتح الواو وسكون الراء : نسبة الى الحجر المسمى باللازورد ، وقد أطلق على زهرة البنفسج لكونها على لونه • ويقصد بها اليواقيت الحمراء •

به النفس وتحلق بها فى عالم من السحر والأحلام ، لكنه ما أن يتردد لفظ المشبه به على لسانه أو تسمعه أذناه حتى تقفز إلى ذهنه صورة النار بلسعها الذى تنقبض منه النفس ، وتنكمش الأطراف ، وشتان ما بين الإحساسين.

ومن تلك التشبيهات الحسية التى اكتسبت طرافة وإبداعاً — فى رأى عبد القاهر ، لما بين طرفيها من بعد شديد ، ولكثرة ما بها من تفصيلات قول عبد الله بن المعتز فى تشبيه البرق :

وكأن البرق مصحف قار فانطباقا مرة وانفتاحا(١)

فهو يشبه حركة البرق فى ظهوره واختفائه بحركة المصحف بين يدى القارىء حين يفتحه مرة ويطبقه أخرى. والحق أن هذا التشبيه لا أثر فيه للفن على الإطلاق بل إنه نموذج صارخ للتكلف والاعتساف ؛ وإذا كان عبد القاهر قد بنى استحسانه له على تباعد ما بين المصحف والبرق ، وعلى ما فيه من تفصيل لوصف الحركة فى الطرفين كما مرت الإشارة ، فإن الشعور الذى يثار فى النفس لحظة سماعها لكلمة « البرق » هو الخوف المشوب بالانزعاج واللهفة ، وليس كذلك الحال عند سماعها لكلمة « المصحف » ، بل الأمر بالعكس حيث إن المصحف كتاب الله الذى يثير اسمه فى النفس مشاعر الأمان والسكينة. على أن القول بتشابه الحركة فى الانضمام والافتراق بين البرق والمصحف أمر مشكوك فيه إلى حد بعيد ، لأنه مهما بلغت سرعة القارىء فى فتح المصحف وإطباقه فلن تبلغ سرعة البرق فى وميضه وانطفائه ، اللهم إلا إذا كان ذلك على سبيل العبث الذى ننزه كتاب الله عنه. ويغلب على الظن أن ابن المعتز أراد أن يخالف نهج الأقدمين فى تشبيه البرق ، إذ كان الشائع تشبيهه فى سرعة وميضه ولمعانه بالسيف المستل من غمده ، فعمد هو إلى صفة أخرى هى تعاقب الظهور والاختفاء ، والتمس لها نظيراً فى انفتاح المصحف وانطباقه بين يدى القارىء ، بيد أنه لم يكن موفقاً فيما صنع.

---

(١) قار : قارىء.

ويذكر عبد القاهر أيضاً فى مجال الإشادة بالتشبيه الحسى الذى يقوم على الجمع بين عنصرى الشكل والحركة معا قول الصنوبرى فى وصف روضة :

كأن فى غدرانها حواجبا ظلت تمط

فهو يشبه ما يبدو على صفحة مياه غدرانها وجداولها من موجات هادئة على شكل أنصاف دوائر ، تتتابع وتمتد فينقص ذلك من انحنائها وتقوسها حتى يقربها من حالة الاستواء — بحالة الحواجب التى تبدو مقوسة ثم ينقص مطها ومدها من تقوسها وانحنائها. ونحن نعد هذا التشبيه نموذجاً آخر لتعارض الأحاسيس التى يثيرها الطرفان ، فالموجات الخفيفة الهادئة المنسابة على صفحة الغدران تبعث فى النفس إحساساً بالصفاء والسلاسة والشاعرية ، على حين أن مط الحواجب يوحى بمعانى الدهشة أو الاستنكار أو الفزع ، وهى معان لا تلتقى إطلاقا مع المعانى السابقة . وفضلا عن ذلك لا تكاد نتصور أى نوع من الحواجب تلك التى تمط بهذه الصورة حتى يشبه بها تموج مياه الغدران ! .

التشبيه والتخييل

فى ضوء التقييم السابق لأسلوب التشبيه تبين لنا أنه لابد أن يستند التشبيه على أساس صحيح من الشعور والوجدان أو الواقع والحس ، وهذا هوجوهر الصدق فى الفن ؛ وذلك يدعونا إلى إعادة النظر فى التشبيهات التى تقوم على غير هذا الأساس ، ومن ذلك مثلا تشبيه أبى تمام لحال الكريم الذى لا مال عنده بصورة المكان العالى الذى لا يمسك الماء السيال بل ينحدر عنه فى قوله :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالى

فهذا التشبيه شبيه بالقياس أو هو ضرب من الاحتجاج لكنه احتجاج غير صحيح ، بل هو قائم على المغالطة ، وقد فطن عبد القاهر لهذه المغالطة ، ومع ذلك سوغ البيت وعده نموذجاً من نماذج البراعة والتفنن فى التعبير ، أو ضربا من ضروب « التخييل » كما يسميه . ومعنى التخييل عنده المبالغة والادعاء فى إثبات الأشياء التى لم يقم دليل على ثبوتها مع احتيال الشاعر لذلك والتلطف فيه بالحذق والبراعة حتى يوهم المتلقى بصحة مايقول ويدعى ، فهذا البيت — كما يقول — « قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة فى قدره ، وكان الغنى كالغيث فى حاجة الخلق إليه وعظم نفعه وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم. ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام ، فالعله فى أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل فى موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب وتمنعه عن الانسياب ، وليس فى الكريم والمال شىء من هذه الخلال »(١). بيد أننا لا نقر عبد القاهر على ما ذهب إليه من تبرير لهذه المغالطة ، ولا نعتد بمثل هذا التشبيه ؛ لانه يعتمد على السفسطة

(١) أسرار البلاغة ص ٢١٦ ـ ٢١٧ .

وتزييف الحقائق ، وفى ذلك تقويض لعنصر الصدق الذى هو جوهر التعبير الفنى .

ومن تلك التشبيهات أيضاً ما شاع الاستشهاد به فى كتب البلاغة العربية لما أسموه بـ « تحسين المشبه أو تقبيحه » . ومعنى تحسين المشبه إبرازه فى صورة جميلة تحببه إلى النفوس وتستميل إليه القلوب ، ومعنى تقبيحه إبرازه فى صورة تصرف القلوب عنه وتنفرها منه. فمثال التحسين قول الشاعر فى تزيين الشيب وتفضيله على الشباب :

تفاريق شيب فى الشباب لوامع   وما حسن ليل ليس فيه نجوم

فهو يشبه هيئة ظهور بياض الشيب ولمعانه فى ثنايا الشعر الأسود — بهيئة النجوم البيضاء اللامعة التى تتناثر فى ظلام الليل . ولما كان هذا المنظر الطبيعى محبباً إلى النفوس أثيرا لديها فإن التشبيه به يؤدى إلى وسم المشبه الذى تنفر منه النفس وهو بياض الشيب ، بالحسن والجمال .

ومثال التقبيح قول الآخر فى وصف روضة .

والورد فى شط الخليج كأنه   رمد ألم بمقلة زرقاء

فقد شبه هيئة الورد بلونه الأحمر وقد نبت متدليا على شاطىء الخليج مخالطاً لصفحة مياهه الزرقاء — بهيئة الرمد الذى أصاب عينا تتصف بزرقة اللون . والشاعر يستهدف من ذلك تقبيح صورة الورد المذكور بوضعها — بطريق التشبيه — بإزاء صورة أخرى كريهة هى صورة العين الرمداء .

والحق أن التشبيه فى كلا البيتين نوع آخر من « التخييل » الذى تحدث عنه عبد القاهر ، وهذا النوع يتمثل فى التعلق ببعض الأوصاف الظاهرة المشتركة بين الأشياء واعتمادها أساساً للحكم بالحسن أو القبح ، والمدح أو الذم ، مع أنها فى الحقيقة ليست هى سبب الفضيلة أو النقيصة (١) ، فاستحسان

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢٨٤ .

بياض النجوم راجع إلى تبديدها لظلمة الليل البهيم ، على حين أن كراهة الشعر الأبيض والنفور منه عند ظهوره فى ثنايا الشعر الأسود ليس راجعاً إلى مجرد اللون الأبيض ، وإنما لما يوحى به فى الأعم الأغلب من الأحيان من أفول عصر الشباب واضمحلال قوته وانقضاء متعه وصبواته ، فالبون شاسع إذن بين دلالة البياض فى النجوم ودلالته فى الشعر ، ومن ثم لا مجال لإضفاء الحسن على بياض الشيب لاشتراكه مع نجوم الليل فى صفتها الظاهرة .

ومثل هذا يقال أيضاً فى التشبيه الثانى ، حيث إن نفور الناس من اللون الأحمر فى العين الرمداء ليس مصدره مجرد الاحمرار حتى ينسحب النفور على الورد الأحمر كذلك ، وإنما مصدره ما يدل عليه من المرض والألم ، وليس كذلك الأمر فى الورد .

على أنه ينبغى لنا أن نشير إلى أن إطلاق عبد القاهر كلمة « التخييل » على نماذج التشبيهات السابقة ربما يسىء إلى تلك القوة النفسية العظيمة التى تسمى بـ « الخيال » أو يلقى عليها ظلا لا غير محمودة مع أنها العدسة الذهبية للإنسان ، وبخاصة لدى الشعراء ، حيث يستشرفون بها آفاق المجهول ويستبطنون أعماق الذات ، وعنها تصدر سائر الصور الشعرية ومنها التشبيه بطبيعة الحال .

وإذا كان عنصر الصدق الفنى مطلباً أساسياً فى الشعر والأدب بعامة فلا يعنى ذلك تقييد الخيال وشل قدرته عن الانطلاق فى الخلق والإبداع ، لأن خيال الشاعر الذى يمتاح من ذاته ويستمد من أعماقه هو حقيقته ، ولا تثريب عليه حينئذ إذا صور ما يؤلم النفس أو تنفر منه فى صورة سائغة مقبولة أو محببة ، أو صور الجميل فى صورة كريهة أو مؤلمة ما دام التشبيه فى كلتا الحالتين ينبع من إحساسه الخاص ورؤيته الذاتية . والأمثلة على ذلك كثيرة متعددة من القديم والحديث معاً ، فهذا أبو الحسن الأنبارى يرثى طاهر بن بقية وزير عضد الدولة لما قتل وصلب فيقول :

عـــلو فى الحياة وفى الممات لحق أنت إحدى المعجزات

كأن الناس حولك حين قاموا وفود نداك أيام الصلات

كأنك قائم فيهم خطيباً وكلهم قيام للصلاة

مددت يديك نحوهم احتفاء كمدهما إليهم بالهبات

فالأبيات الثلاثة الأخيرة اشتمل كل منها على تشبيه ساقة الشاعر لتصوير حال ذلك الوزير المصلوب ، وقد التف الناس من حوله أو وقفوا قريباً منه : ومع أن منظر المقتول صلباً مما تنفر منه النفس وتقشعر الجوارح فإن كل تشبيه من تلك التشبيهات الثلاث قد حال دون ذلك أو خفف منه على الأقل ، وبعث جوا من الرضا والسكينة ، فقد صوره التشبيه الأول بهيئته حين كان حياً وقد تجمع ذوو الحاجات وطلاب العطاء من حوله . ومثله التشبيه الثانى بهيئة الخطيب بين يدى المصلين وقد تأهبوا للائتمام به وأداء الصلاة خلفه . وصور التشبيه الثالث امتداد يديه فى حالته الراهنة بامتدادها للناس من قبل بالعطاء . والشاعر فى كل هذه التشبيهات يعبر عن مكنون حبه وعظيم تقديره للوزير المقتول ويصور رؤيته الداخلية له ، وهو بهذا صادق فى تعبيره وتصويره .

وفى شعرنا الحديث نجد إبراهيم ناجى يشبه الفجر فى قصيدة « وداع » التى أشرنا إليها من قبل – بالحريق إذ يقول :

يقظة طاحت بأحلام الكرى وتولى الليل والليل صديق

وإذا النور نذير طالع وإذا الفجر مطل كالحريق

وإذا الدنيا كما نعرفها وإذا الأحباب كل فى طريق

مع أن الفجر من الظواهر الطبيعية التى تثير فى النفس معانى الإشراق والأمل وتجدد الحياة ، لكنه فى رؤية ناجى الشعرية يشبه الحريق بلا كذب أو تزييف ؛ لأن انبثاق ضوئه يحمل نذيرا بانقضاء أحلى لحظات عمره

وانتهائها وضرورة الفراق لمن يحب . وهل يفجر الحريق من أحاسيس الألم والحسرة فى نفس من يراه أكثر مما تفجر لحظة الفراق فى نفس المحب العاشق ؟ .

وهذا هو خليل مطران يستقبل البحر الأبيض ومنظر الغروب الأخاذ فى الإسكندرية بنفس أسيانة وقلب مهموم فيحيل هذا المنظر الساحر بكل تفاصيله — سواء بأسلوب التشبيه أو غيره — إلى صور قاتمة كئيبة حتى يصبح الغروب لديه موتا للنهار ، وقتلا للشمس ، وطمساً لليقين ، ومحواً للوجود كله إلى مدى معلوم . يقول فى قصيدته « المساء » :

والبحر خفاق الجوانب ضائق كمدا كصدرى ساعة الإمساء
تغشى البرية كدرة وكأنهـــا صعدت إلى عينى من أحشائى
والأفق معتكر قريح جفنه يغضى على الغمرات والأقذاء
يا للغروب وما به من عبرة للمستهام وعبرة للرائى
أو ليس نزعاً للنهار وصرعة للشمس بين مآتم الأضواء ؟
أو ليس طمساً لليقين ومبعثاً للشك بين غلائل الظلماء ؟
أو ليس محوا للوجود إلى مدى وإبادة لمعالم الأشياء ؟

وهو صادق فى هذا التصوير لانه يمثل ذوب نفسه الحزينة وفيض خواطره الدامية . وليس أدل على أصالة الكاتب وصدق إحساسه فى تجربته من أن تكون تشبيهاته وسائر صوره التعبيرية مشتقة من ذاته ، وليست محفوظة مكرورة كما سبق أن بينا .

المجـــاز

مفهوم المجاز بين البلاغيين وعلماء الدلالة

يقتضى الحديث عن المجاز الوقوف على معنى الحقيقة ، لأن الدلالة اللغوية للفظ « المجاز » تعنى الانتقال من مكان إلى مكان ، او تعنى ذات الشيء الذى نقل من موضع إلى آخر ، فإذا وصفت كلمة من كلمات اللغة بأنها « مجاز » فدلالة ذلك أنها جازت موضعها إلى موضع آخر — أو بعبارة أخرى — انتقلت من معنى إلى معنى آخر ، وذلك المعنى الذى انتقلت منه الكلمة هو ما يعرف لدى البلاغين باسم « الحقيقة » ، وهكذا يبدو الارتباط وثيقاً بين كلا المصطلحين .

لكن السؤال الذى يفرض نفسه هنا ويعد على جانب كبير من الأهمية لأنه يمثل مفتاح الموضوع كله هو : كيف نميز الدلالة التى انتقلت منها الكلمة ، من الدلالة التى انتقلت إليها ، حتى يتأتى وصف الكلمة فى الحالة الأولى بالحقيقة ، ووصفها فى الحالة الثانية بالمجاز ؟

لا يحتاج قارىء التراث البلاغى العربى إلى إثبات أن البلاغيين العرب القدامى لم يشغلوا أنفسهم بهذا السؤال ، بل ربما لم يدر بأذهانهم أصلا ، فهم قد سلموا بنظرية الوضع فى اللغة بمعنى « تعيين اللفظ للدلالة على معنى بنفسه » وتبعاً لذلك جاء تفسيرهم لمعنى الحقيقة والمجاز . فيقول عبد القاهر عن الحقيقة إنها « كل كلمة أريد بها ما وقعت له فى وضع واضع ، وإن شئت قلت فى مواضعة وقوعاً لا تستند فيه إلى غيره »(١) .

ويقول عنها صاحب المفتاح إنها « الكلمة المستعملة فيما هى موضوعة له

---

(١) أسرار البلاغة ٢٨٤ .

من غير تأويل فى الوضع كاستعمال الأسد فى الهيكل المخصوص »(١) . ولا يختلف ما ذكره الخطيب القزوينى وغيره من البلاغيين المتأخرين عن هذا المعنى .

ويحدد عبد القاهر المجاز بأنه « كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له فى وضع واضعها لملاحظة بين الثانى والأول »(٢) ويقول فى موضع آخر : « والغرض المقصود بهذه العبارة أعنى قولنا المجاز أن تبين أن للفظ أصلا مبدوءاً به فى الوضع ومقصوداً ، وأن جريه على الثانى إنما هو على سبيل النقل إلى الشىء من غيره »(٣) . وكان تحديد السكاكى ومن تبعه من علماء البلاغة لمفهوم المجاز مستمداً مما ذكره عبد القاهر(٤) .

بيد أن هذا الوضع اللغوى الذى تصوره البلاغيون العرب أساساً للحكم على الكلمة بالحقيقة أو المجاز يكتنفه الغموض الشديد . ولعل أول ما يتبادر إلى الذهن من هذه العبارة هو أن دلالات الألفاظ فى اللغة قد تم الاتفاق عليها ابتداء ، بأن وضعت كل كلمة بإزاء دلالة معينة ، وذلك فيما يشبه أن يكون مؤتمرا عاما جمع المتحدثين باللغة فى ذلك الوقت . فإذا خرجت الكلمة عن هذا الذى وضع لها وأطلقت على مدلول آخر كان ذلك نقلا لها من مجال الحقيقة إلى مجال المجاز . ومثل هذا التصور لنشأة اللغة فضلا عن أنه ينطوى على كثير من السذاجة يثير أسئلة كثيرة يصعب الإجابة عنها ، أو تكون الإجابة غير شافية ولا مقنعة ، لغياب الأدلة اليقينية التى تدل على أسبقية الوضع لمعنى معين فليحق بالحقيقة ، على حين تعد المعانى الأخرى انحرافا به أو خروجاً عنه فتحسب ضمن المجاز .

---

(١) مفتاح العلوم ص ١٩١ ، ويذكر السكاكى تعريفين آخرين للحقيقة لايخرجان فى دلالتيهما عن المذكور .

(٢) أسرار البلاغة ٢٨٥ .

(٣) السابق ص ٣٢٤ . وانظر فى هذا المعنى «دلائل الاعجاز» ص ١٠٥ ، ١٠٦ تحقيق وشرح محمد عبد المنعم خفاجى .

(٤) أنظر مفتاح العلوم ص ١٩٢ ، وانظر الايضاح ص ١٩١ ـ ١٩٢ .

من الصواب إذن أن نبحث عن أساس آخر لمعنى كل من الحقيقة والمجاز يكون أكثر استناداً إلى الواقع العملى ، ومن ثم أقرب إلى القبول . وقد يكون من المفيد فى هذا الصدد أن نشير إلى أنه قد بات معروفاً الآن فى الدراسات اللغوية الحديثة ، وبخاصة لدى الباحثين فى علم الدلالة Semantics أن اللغة يتسع أفقها ويمتد مجالها باستخدام الكلمات فى معان مغايرة ، وذلك بإطلاق كلمات موجودة سلفا فى اللغة على ما هو جديد فى البيئة المعينة أو ما هو جديد فى تفكير أصحابها ، ويقولون إن هذا الاستعمال يكون فى بداية الأمر استعمالا مجازيا ثم ما يلبث بعد فترة من الزمن أن يشيع ويرسخ ، ويصبح من المألوف استخدام الكلمة فى هذا المعنى الجديد ، وحينئذ يتحول المجاز إلى حقيقة. وفى ضوء ذلك يصعب تحديد معنى الحقيقة والمجاز دون الرجوع إلى الاستعمال العام للكلمة فى فترة زمنية معينة. وقد حاول بول هنل **Paule Henle** أن يوضح كلا المصطلحين السابقين فذهب إلى أن المعنى الحقيقى literal sense هو ما تدل عليه الكلمة فى سياقات أخرى ، وأن المعنى المجازى figurative sense هو معنى خاص تعتمد عليه الاستعارة وترتبط به ... ثم يضيف أن المعنى الحقيقى غالباً ما يكون هو المعنى المعجمى . فإذا كان للكلمة أكثر من معنى فى المعجم كان هو المعنى الذى يتلاءم مع السياق(١) . ويبدو للمتأمل أن ما ذهب إليه هنل للمعنى الحقيقى من أنه غالباً ما يكون هو المعنى الذى أثبته المعجم — صحيح إلى حد كبير ، وآية ذلك أن المعانى المعجمية ليست إلا تسجيلات لتلك المعانى التى ارتبطت بها الكلمات فى سياقات متعددة . أما رأيه فى معنى المجاز فيفتقر إلى الوضوح والتحديد .

والحق أن الوصول إلى تعريف دقيق حاسم لمفهوم الحقيقة والمجاز فى اللغة أمر بالغ الصعوبة ، إلا أنه يمكن القول بأن الاعتداد بالعرف السائد أو الاستعمال العام للكلمة يصلح أساساً طيباً فى هذا المجال . على أن نضيف إليه

---

(١) انظر
Winifred Nowottny : The Language Poets Use, (London, 1972) p. 52.

أمراً آخر يجعله أكثر تحـــديداً وأضيق دائرة ،وأبعد – من الناحيةالعملية — عن الوقوع فى الخطأ ، وذلك هو انطباعنا الخاص our own impression فى كل حالة إزاء الكلمة المعينة ، فإذا كان انطباعاً عادياً normal أمكن القول بأنها حقيقة . وبالطبع إذا كان انطباعاً غير عادى بأن أحس المتقى لها بشىء من الدهشة والاستغراب كانت الكلمة من قبيل المجاز(١) . ولا يخفى علينا أن الانطباع غير العادى للكلمة يختلف قوة وضعفاً من كلمة مجازية إلى أخرى ، بل إنه يختلف من فرد إلى فرد طبقاً لاختلاف المستوى الثقافى واختلاف التجارب مع الكلمات،لكن يبقى قدر كبير من الاشتراك بين أبناء المجتمع الواحد ، وذلك القدر المشترك فى فهم الدلالات هو الذى يكون الحقيقة العامة أو المجاز العام(٢) ، يضاف إلى ذلك أن الهوة كثيراً ما تكون عميقة والبون شاسعا بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازى – وبخاصة فى لغة الشعر — على نحو يظل معه الإحساس بالدهشة والاستغراب إزاء الكلمة المستعملة ممتداً أمداً طويلا ، ويعنى ذلك بالتبعية صدق المقياس السابق وسلامته إلى حد كبير ، وقد أشارت الناقدة الإنجليزية وينيفرد Winifred إلى شىء من هذا حين عقبت على فكرة الحكم على حقيقية الكلمة أو مجازيتها بنوع الانطباع الذى تتركه فى النفس ، بأنه « على الرغم من أن الحكم يستند إلى أمر تقريبى فإنه معقول بدرجة كافية إذا وضعنا فى الحسبان أن القدر الأكبر من تأثير الاستعارة وقيمتها فى الشعر يعتمد على إحساسنا بالفجوة بين طرفيها »(٣) .

المجاز إذاً ، بحسب النظرة الدلالية الحديثة ، ضرب من التغير فى الدلالة أو المعنى ، وهو بهذا الاعتبار لا يتسم بالثبات والاستمرار بل يتقيد وجوده

---

(١) op. cit., p. 53.

وانظر الدكتور ابراهيم أنيس : دلالة الألفاظ (الطبعة الأولى ، مكتبة الانجلو ١٩٥٨) ص ١٢٥ .

(٢) انظر الدكتور ابراهيم أنيس : السابق ، الصفحة نفسها .

(٣) op. cit., p. 53.

بالمجتمع المعين وبالفترة الزمنية الخاصة ، فقد تثير الكلمة انطباع الدهشة والاستغراب فى نفوس سامعيها خلال حقبة زمنية معينة ، وحينئذ يكون استعمالها من المجاز ، لكنها بعد شيوعها وترددها كثيراً على الألسنة والأقلام تفقد هذا التأثير شيئاً فشيئاً حتى تصبح دلالتها دلالة عادية مألوفة ، وحينئذ تدخل ضمن دائرة الحقيقة . وهذا ما يعنيه بعض الباحثين من النقاد واللغويين بالمجازات البالية ، أو الاستعارات الميتة ، فليس القصد أنها لم تعد تستعمل فى الحديث أو الكتابة ، وإنما المعنى أنها فقدت مجازيتها بكثرة الاستعمال وأصبحت حقيقة ، وفى هذا المعنى أيضاً يتردد قولهم بأن اللغة « قاموس من المجازات التى فقدت مجازيتها بالتدريج »(١) ؛ ولعل كثيرين منا الآن لا يلحظون على سبيل المثال — أن تعبير « مجلس الوزراء » أو « مجلس الإدارة » فى قولنا « اجتمع مجلس الوزراء » أو « اجتمع مجلس الإدارة » تعبير مجازى فى أصله ، من إطلاق المحل وإرادة الحال ، حيث إن كلمة « مجلس » اسم للمكان الذى تم فيه الاجتماع ثم أطلقت على الأفراد المجتمعين فيه ، وذلك لشيوع هذا التعبير ؛ وإيلاف الخاصة والعامة له .

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن عبد القاهر قد تحدث عما أسماه بالاستعارة القريبة من الحقيقة لكن إدراكه لها لم يكن مبنيا على كثرة استعمال الكلمة الذى يخفف من انطباع الدهشة والغرابة عند سماعها ، على نحو ما أشرنا إليه ، وإنما كان مبنياً على اتحاد الجنس بين المستعار والمستعار له ، فالتقارب بينهما قائم من الأصل وليس ناجما عن كثرة الاستعمال . ومن أمثلة ذلك استخدام كلمة « النثر » بمعنى « التفرق » فى قول أبى تمام :

وقد نثرتهم روعة ثم أحدقوا   مثلما ألفت عقـــداً منظما

وقول المتنبى :

نثرتهم فوق الأحيدب نثرة   كما نثرت فوق العروس الدراهم

---

(١) س · أولمان : دور الكلمة فى اللغة (ترجمه وقدم له وعلق عليه ... ، ١٩٦٢) ص ٧٤ ·

وذلك أن النثر — وإن اختص بالأجسام الصغار كالدراهم والدنانير أو الحبوب التى تجتمع فى كف أو وعاء، ثم يقع فعل تتفرق معه دفعة واحدة — يئول فى النهاية إلى معنى التفرق ، ويتفق معه من حيث جنس المعنى وعمومه. ومثله قول الله تعالى « ومزقناهم كل ممزق » فهو من قبيل الاستعارة لأن التمزيق فى أصل اللغة للثوب . لكن هذه الاستعارة تكاد تلحق بالحقيقة من من حيث إن التمزق تفريق على كل حال . ومن هذه الاستعارة أيضا قولهم : « أثرى فلان من المجد وأفلس من المروءة » ، وقول الشاعر :

إن كان أغناها السلو فإننى　　　أمسيت من كبدى ومنها معدما

وذلك أن حقيقة الإثراء من الشىء كثرته عندك ، ووصف الرجل بأنه كثير المجد أو قليل المروءة كوصفه بأنه كثير العلم أو قليل المعرفة فى كونه حقيقة ؛ وكذلك إذا قلت أثرى من الشوق أو الوجد أو الحزن كما قال :

وفى الركاب حريب　　　من الغرام ومثرى(١)

فهو كقولك كثر شوقه وحزنه وغرامه . وإذا كان كذلك فهو لا يعدو أن يكون نقلا إلى شىء من جنس الذى هو حقيقة فيه(٢) .

هناك نقطة أخرى يقودنا إلى الحديث عنها اعتبار المجاز نوعاً من أنواع التغير فى الدلالة ؛ ذلك أنه بهذا المفهوم يرتبط بالظاهرة العامة للتغير والتطور فى اللغة ، فاللغة — كما يقول أولمان — ليست هامدة أو ساكنة بحال من الأحوال ، بل قابلة للتغير والتطور فى كل عناصرها ، من الأصوات والمفردات بل والتراكيب . وقد تختلف نسبة التغير فى هذه العناصر سرعة وبطئا من لغة إلى لغة تبعاً للظروف الحضارية الملابسة لكل منها ، بل قد تختلف النسبة

---

(١) الحريب : فعيل بمعنى مفعول أى مسلوب يقال : حربه ماله أى سلبه منه .

(٢) انظر أسرار البلاغة ص ٤٠ — ٤٣ .

بين هذه العناصر نفسها داخل اللغة الواحدة ؛ ومن فترة زمنية إلى أخرى. لكن الظاهرة موجودة على كل حال . ومعنى ذلك كله أن جانب التغير في الدلالة — وهو الجزء الذى يرتبط به المجاز — ليس عرضاً يصيب اللغة من حين لآخر ، وإنما هو فى حقيقته عملية لغوية متعددة الأبعاد ، وهو لهذا كان مثار اهتمام علماء الدلالة المحدثين الذين نشطوا فى البحث عن أسباب وجوده فى اللغة . ومن بين ما قيل فى هذا الصدد — وقد أشرنا إليه من قبل — الحاجة إلى التعبير عن شىء جديد من عالم المادة أو عالم الفكر ، لكن هذا السبب محدود الأثر للغاية ، فهناك كثير من الحالات التى لا يرتبط فيها تغير المعنى بحاجة عملية (١) . وقد حاول بعض اللغويين الفرنسيين أن يرد هذه الظاهرة — ظاهرة تغير المعنى أو الدلالة — إلى عدة أسباب : لغوية وتاريخية واجتماعية ، لكننا نتفق مع أولمان فى أن هذه العوامل مجتمعة قد تستطيع أن توضح حالات كثيرة من تغير المعنى ، لكنها لا تستطيع تفسير البواعث الإبداعية أو الخلاقة التى تكمن خلف بعض المجازات المستعملة فى الشعر أو الكلام العادى مثلا (٢) . وإزاء قصور هذه النظرية نهض عالم لغوى آخر هو سبيربار H. Sperber ، لسد ما بها من نقص ، وكان متأثراً بفكرة التحليل النفسى ، ومن ثم انصب اهتمامه على تغيرات الدلالة التى يبدو أن لها تأثيراً نفسياً صرفاً وهى الاستعارات . وخلاصة ما ذهب إليه أن استعمال الكلمات فى معان جديدة يرجع إلى قوة التأثير النفسى والعاطفى التى ترتبط بالمجال الفكرى الذى تنتمى إليه هذه الكلمات ، « فإذا كان هناك موضوع من الموضوعات يسيطر على عقولنا ، ويستحوذ على أفكارنا فإنه لامناص من أن يوجد لدينا ميل طبيعى إلى الإفصاح عنه وذلك بتناوله بالحديث ، فإذا لم نتمكن من ذلك ، كما هو الشأن أحياناً ، فلا أقل من أن نشير إليه بالاقتباس من مصطلحاته ، ولو كان الحديث فى ذاته يتعلق بأشياء أخرى » (١) . وهذا

---

(١) انظر س . أولمان ، السابق ص ١٥٥ .

(٢) انظر السابق ص ١٦٠ .

ص ١٦١ .

أمر نلمسه جميعاً فى أحيان كثيرة ، فى الأيام التى تمر بها البلاد بأزمة اقتصادية مثلا ، تطفو هذه الأزمة على سطح الأحداث فى المجتمع وتشد الاهتمام إليها ، وتصبح المصطلحات الخاصة بالمجال الاقتصادى ذات تأثير على النفوس فيكثر استعمال كلمات مثل : « التضخم » ، و « تسوية الحساب » ، و « الاستثمار » فى غير المجال الاقتصادى الذى تنتمى إليه.

وفى أوقات الحرب تفرض الكلمات المختصة بمجال التفكير الحربى نفسها على أبناء المجتمع بحكم انشغالهم نفسياً ومعنوياً بالمعارك الدائرة ، وتبدو أحاديثهم وكتاباتهم المعبرة عن مجالات أخرى من التفكير مطعمة بكلمات مثل : « سرعة الانقضاض » ، و « تشديد الحصار » ، « القذائف الشريعة » « الاستسلام » وهى كلمات مألوفة الاستعمال فى الميدان الحربى أى أنها ذات دلالات حقيقية هناك بالمعنى الذى شرحناه من قبل للحقيقة .

ومع التسليم بصحة ما قاله سبيريار فإن قوة التأثير النفسى والعاطفى الذى يفسر به تغيير المعنى فى صورة المجازات والاستعارات لا يصدق فى الواقع على كثير من الاستعارات التى لا يمكن تفسيرها إلا على أساس أنها مجرد تلاعب بالكلمات أو أنها أساليب فنية صرف[1] يبتدعها الشاعر أو الكاتب ليصور بها تجربته الأدبية ، دون أن يكون للمجالات الفكرية التى استعيرت منها الكلمات ، فى ذلك الوقت ، أى تأثير نفسى أو عاطفى .

---

(١) انظر السابق ص ١٦٣ . ومن أمثلة الاستعارات التى تعد من قبيل التلاعب بالكلمات ما نراه أحيانا فى تعليق بعض النقاد الرياضيين على مباريات الأندية المختلفة . ويمكن للقارىء أن يراجع صفحة الرياضة فى جريدة « الأهرام » المصرية ليقرأ كثير من هذه النماذج .

تقسيم المجاز

أيا كانت العوامل الداعية إلى استعمال الكلمة فى غير معناها المألوف فإن هذا الاستعمال الجديد للكلمة لا يتم كيفما اتفق ، وإنما يلاحظ دائماً أن هناك ارتباطا من نوع ما بين المعنى الذى انتقلت منه الكلمة ، والمعنى الذى انتقلت إليه ، وهذا الارتباط – أو العلاقة كما تسمى فى البلاغة العربية – هو الأساس الذى يحكم عملية التغير فى المعنى . وقدفطن علماء البلاغة العرب منذ قرون خلت إلى تنوع هذه العلاقة وانقسامها إلى نموذجين رئيسين ، طبقاً للأساس الذى أشار إليه علماء النفس حديثاً فى أوربا ، وأفاد منه علماء الدلالة المعاصرون . وهذان النموذجان من العلاقات هما : نموذج الملابسة والارتباط بين المعنيين ، والآخر نموذج المشابهة بينهما[1] .

وينبنى على تنوع العلاقة[2] على هذا النحو تقسيم المجاز إلى نوعين هما: المجاز المرسل ، والاستعارة .

---

(١) انظر ما قاله أولمان فى المرجع السابق ص ١٦٧ .

(٢) بمناسبة ذكر العلاقة نشير الى مصطلح آخر يتردد ذكره فى المجاز ونعنى به « القرينة » والمراد بها عند البلاغيين الأمر الذى يمنع من ارادة المعنى الأصلى للكلمة ويصرف الذهن الى المعنى المجازى . وهى اما عقلية أو لفظية .

المجـاز المرسـل

هو ذلك النوع من المجاز الذى تقوم العلاقة فيه بين المعنى الأول للكلمة ومعناها الثانى على ملابسة من نوع ما . وقد تعددت الملابسات أو العلاقات التى ذكرها البلاغيون لهذا المجاز إلى حد يرهق الذهن ويصل به إلى حال من الخلط والاضطراب ، فضلا عن أن بعضها يبدو عليه مسحة من التكلف ؛ لذا نؤثر أن نتناول أبرز هذه العلاقات وأكثرها شيوعاً ، وهى تتمثل فيما يأتى :

١ - علاقة الجزئية بمعنى تسمية الشىء باسم جزئه ، كإطلاق « الربيع » على العام فى قولنا : « أمضى عشرين ربيعاً من عمره بعيداً عن أرض الوطن » ، وتسمية الجاسوس أو رجل الاستطلاع بالعين فى قولنا « بث القائد عيونه بين جنود العدو ». ومن هذا المجاز ذى العلاقة الجزئية قول الله تعالى : «والذى يظاهرون من نسائهم ثم يعودون لما قالوا فتحرير رقبة من قبل أن يتماسا » أطلقت الرقبة والمراد بها ذات الرقيق كلها . ومنه أيضاً قول الشاعر :

أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رمانى

وكم علمته نظم القوافى فلما قال قافية هجانى

فقد أطلق القوافى وأراد بها قصائد الشعر كلها .

ويشترط لإطلاق الجزء على الكل أن يكون الكل مركباً تركيباً حقيقياً وليس حصيلة جمع لأمرين أو أكثر ، ولذا لا يجوز التعبير بلفظ « السماء » أو « الأرض » عن مجموع الأمرين معاً لانتفاء التركيب الحقيقى فيهما ، كذلك يشترط أن يكون للجزء المعبر به عن الكل أهمية خاصة بالنسبة للكل ، وذلك إما بأن يكون لهذا الجزء مزيد اختصاص بالمعنى المقصود

من الكل كما فى إطلاق العين على الجاسوس لأنها أكثر أعضاء جسمه ارتباطاً بعمله ، أو يكون بحيث يلزم من انعدام هذا الجزء انعدام الكل كما فى « الرقبة » بالنسبة للإنسان .

٢ - علاقة الكلية ، وهى عكس العلاقة السابقة إذ يسمى الجزء هنا باسم الكل كما فى إطلاق الأصابع على الأنامل فى قول الله تعالى : « يجعلون أصابعهم فى آذانهم من الصواعق حذر الموت » . وإطلاق ماء النيل وإرادة مقدار كوب صغير منه فى قولنا : « شربت ماء النيل » ، وكما فى قولنا : « سكنت القاهرة » والمراد أحد منازلها .

٣ - المحلية وذلك بأن يطلق اسم المكان على من يحل فيه . كما فى إطلاق « البيت الأبيض » على الرئيس الأمريكى فى قولنا : « أعلن البيت الأبيض موقفه من أزمامة الشرق الأوسط اليوم » ، وإطلاق النادى على المجتمعين فيه فى قوله تعالى : « فليدع ناديه » وإطلاق المحكمة على قضاتها فى قولنا : « قضت المحكمة بإدانة المجرمين ومعاقبتهم » .

٤ - السببية بأن يذكر اللفظ الخاص بالسبب ويراد الأثر الناتج عنه تقول : « قرأت العقاد » والقصد أنك قرأت مؤلفاته ، وتقول أيضاً : « درست شكسبير » والمراد مسرحياته . وهكذا .

٥ - المسببية والمراد بها ذكر لفظ المسبب وإرادة السبب كما فى قول الله تعالى : « إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلماً إنما يأكلون فى بطونهم ناراً وسيصلون سعيرا » فالنار هى المسبب والمراد المال الحرام الذى يكون سبباً فيها .

٦ - الآلية وهى أن يذكر اسم الآلة ويراد الأثر الناتج عنها كما فى استخدام « اللسان » بمعنى اللغة لأنه آلتها الظاهرة فى الإنسان . وعلى ذلك جاء قوله تعالى « وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه » أى بلغة قومه ؛ وقوله « واجعل لى لسان صدق فى الآخرين » أى ذكرا حسنا ، واللسان

٧ — اعتبار ما كان أى النظر إلى الشىء باعتبار ما كان عليه فى الزمن الماضى كما فى قوله تعالى : « وآتوا اليتامى أموالهم » لأن الأمر برد مال اليتيم إليه ليتصرف فيه كما يشاء ، بما يعنى رفع الوصاية عنه ، لا يكون إلا إذا وصل إلى سن البلوغ وهو لا يسمى يتيما حينئذ ، لأن اليتيم من فقد أباه وهو دون سن البلوغ فاستخدام لفظ « اليتامى » فى الآية مجاز علاقته اعتبار ما كان .

٨ — اعتبار ما سيكون ونعنى بها تسمية الشىء بما يئول إليه فى المستقبل كاستخدام لفظ الخمر بمعنى العنب فى قوله تعالى « إنى أرانى أعصر خمراً » لأن عصير العنب مآله إلى التخمر ، وكما فى إطلاق كلمة « القاضى » على من لا يزال يدرس القانون بالجامعة . وهكذا .

على أنه لا بد أن تشير أخيراً إلى أن كثيراً من الكلمات المجازية التى تنطوى تحت هذه العلاقات أو غيرها زال عنها ما كان لها من انطباع الاستغراب والدهشة فى النفس لكثرة تكرارها . وأصبحت مألوفة لدى الإنسان العادى فضلا عن المثقف . وهى لذلك تعد — أو توشك أن تعد — من الحقيقة ..

الاستعارة

الاستعارة هى النوع الآخر من المجاز الذى تقوم العلاقة فيه بين المعنى الأول للكلمة ومعناها الثانى على المشابهة .

وأود من البداية أن أسوق ملاحظة عابرة ، وتتصل هذه الملاحظة بتعريف الاستعارة عند البلاغيين والنقاد العرب الذين سبقوا عبد القاهر ، فالقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى (٣٦٦هـ) يقول : «وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت فى مكان غيرها »(١) ، ويقول الرمانى (٣٨٦ هـ) إنها « تعليق العبارة على غير ما وضعت له فى أصل اللغة إلى غيره »(٢) . ويقول أبو هلال (٣٩٥هـ) : « الاستعارة : نقل العبارة من موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره»(٣). وجوهر الملاحظة أن كلمة النقل ترددت عندهم جميعاً ، ويبدو أنها ترددت كذلك عند معاصريهم ممن لم نذكر أسماءهم ، يدلنا على ذلك ما صرح به عبد القاهر حين قال : « واعلم أنه قد كثر فى كلام الناس استعمال لفظ النقل فى الاستعارة .. » وإن كان قد اكتفى بذكر تعريف الرمانى(٤) ، وتعريف القاضى أبى الحسن (على بن عبد العزيز الجرجانى) .

والذى يدعونى إلى إبداء هذه الملاحظة أن أرسطو استخدم هذا التعبير

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه (تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى) ص ٤١ .

(٢) النكت فى اعجاز القرآن . (ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن ص ٧٩) .

(٣) الصناعتين ص ٢٧٤ .

(٤) دلائل الاعجاز ص ٣٩٣ ولم يذكر عبد القاهر الرمانى صراحة لكنا استنتجنا اسمه من التعريف الذى ذكره .

نفسه فى حديثه عن الاستعارة . فالمصطلح الإغريقى الذى أطلقه عليها هو metaphora وهو مكون من كلمتين إحداهما meta بمعنى over ، والأخرى pherein بمعنى to carry فتكون الترجمة الانجليزية الحرفية للكلمتين مجتمعتين هى : to carry over وغير الحرفية هى transfer (١) أى النقل : وهنا يأتى السؤال : هل تأثر المتقدمون من البلاغيين العرب بفكر أرسطو فى تحديد هذا المصطلح ؟

لا أظن أن المجال يسمح بتناول هذا الموضوع الآن من جميع جوانبه(٢) ، لكن ذلك لا يمنع من القول بأن استخدام كلمة النقل فى تعريف الاستعارة عند من أشار إليهم عبد القاهر — سواء كان ذلك عن أصالة ، أو تقليد لأرسطو — كان موضع اعتراض ومناقشة مستفيضة من جانب عبد القاهر ، فقد رأى أن إطلاقهم فى الاستعارة « أنها نقل للعبارة عما وضعت له » يوهم الخطأ ، لأن النقل بهذه الصورة يعنى إفراغ الكلمة تماماً من معناها ونقلها لمعنى آخر ، وذلك غير صحيح لأننا لا نطلق كلمة « الأسد » مثلا على شخص معين إلا باعتبار ما يتصف به من الشجاعة الفائقة التى يكاد يلحق فيها بجنس الأسود ويدعى أنه واحد منها ، فالمعنى الحقيقى للكلمة إذن موضوع فى الاعتبار ، وبهذا لا يكون النقل للكلمة من معناها الأصلى إلى

---

(١) انظر

Terence Hawkes, Metaphor (the critical idiom, London, 1972) p. I.

(٢) ذهب الدكتور ابراهيم سلامة الى أن النقل أو المجاز من تفكير أرسطو وكلمة « الاستعارة » من تسمية العرب لأننا نجد عند ارسطو كلمتين : image ومعناها صورة ، و métphore, ومعناها النقل او المجاز وهما غير الاستعارة فى نظر المتأخرين بعد عبد القاهر الجرجانى (أنظر بلاغة ارسطو بين العرب واليونان ، الطبعة الأولى ١٩٥٠) ص ٧٤ . وهو كلام يتصف بالخلط وعدم الوضوح .

غيره نقلا حقيقياً لكن يستحيل من جهة أخرى أن تنقل اللفظ عن معناه مع إرادة معناه(١) .

ويؤكد عبد القاهر رأيه بأن من أنواع الاستعارة ما لا يتصور فيه تقدير النقل ألبتة — وهى الاستعارة المكنية وذلك كنسبة اليد للشمال فى قول لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

بصبوح صافية وجذب كرينة بموتر تأتاله إبهامها(٢)

فلا خلاف فى أن اليد استعارة ، لكن لا يمكن القول بأن لفظ اليد قد نقل عن شىء إلى شىء ، لأن هذا النقل كان يسوغ لو أن المعنى على تشبيه هذا الشىء باليد فيقال حينئذ إنه نقل لفظ اليد إليه ، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال تأثيرا قوياً فى الغداة وتصرفاً شبيهاً بتصرف الإنسان فى الشىء الذى يمسكه بيده فهو يقلبه كيفما يشاء ، « فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد استعار لها اليد ، وكما لا يمكنك تقدير النقل فى لفظ اليد كذلك

---

(١) نص عبارة عبد القاهر : « ومن شأن ما غمض من المعانى ولطف أن يصعب تصويره على الوجه الذى هو عليه لعامة الناس فيقع لذلك فى العبارات التى يعبر بها عنه ما يوهم الخطأ ، واطلاقهم فى الاستعارة أنها نقل للعبارة عما وضعت له ، من ذلك ، فلا يصح الأخذ به . وذلك أنك اذا كنت لا تطلق اسم الأسد على الرجل الا من بعد أن تدخله فى جنس الأسود من الجهة التى بينا (يقصد الشجاعة) لم تكن نقلت الاسم عما وضع له بالحقيقة لأنك انما تكون ناقلا اذا أنت أخرجت معناه الأصلى من أن يكون مقصودك ونفضت به يدك . فأما أن تكون ناقلا له عن معناه مع ارادة معناه فمحال متناقض . » دلائل الاعجاز ص ٣٩٣ .

(٢) الغداة : البكرة والصباح ، القرة : البرد ، الشمال : أبرد الرياح الصبوح : اسم للخمر ، الكرينة : المغنية الضاربة بالعود ، الموتر : العود لأنه ذو أوتار ، تأتاله : تصلحه .

والمعنى : ورب صباح يوم بارد ذى رياح قد أصبح زمام برده بيد ريح الشمال فهى تصرفه كيف شاءت قد استعنت عليه بشرب الخمر الصافية وسماع الغناء .

لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ ، ألا ترى أنه محال أن نقول إنه استعار لفظ اليد للشمال . » ومثله أيضاً قول المتنبي فى وصف جيش :

خميس بشرق الأرض والغرب زحفه وفى أذن الجوزاء منه زمازم

فإنه لما جعل الجوزاء تسمع بالغ فى ذلك وأثبت لها الأذن التى بها يكون السمع من الإنسان ، ولا نستطيع أن نزعم أن المتنبى قد استعار لفظ الأذن ، لأنه يوجب أن يكون فى الجوزاء شيء قد أراد تشبيهه بالأذن وذلك من شنيع المحال . ويخلص عبد القاهر من ذلك إلى أن الاستعارة إنما هى ادعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء ، وأن ما قاله بعضهم من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له [فى] اللغة ونقل لها عما وضعت له — فيه تسامح ، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقرا عليه(١) . وقد انعكس إدراك عبد القاهر للنقل بهذا المعنى على تحديده للاستعارة فوصفه بأنه نقل غير لازم(٢) . ويغلب على الظن أن البلاغيين الذين أتوا بعده أخذوا باعتراضه ، فآثروا السلامة وتجنبوا التعبير بالنقل فى تعريفاتهم .

بيد أنه ينبغى أن يكون واضحاً فى الأذهان أن عبد القاهر كان متأثراً فى مناقشته السابقة بنظريته فى النظم التى مؤداها أن النظم أو التأليف يكون للمعانى فى المقام الأول ، فقد كان حريصاً على تجلية هذه الفكرة بتقديم

---

(١) انظر دلائل الاعجاز ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ .

(٢) يقول : اعلم أن الاستعارة فى الجملة أن يكون لفظ الأصل فى الوضع اللغوى معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر فى غير ذلك الأصل ، وينقله اليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية » أسرار البلاغة ص ٢٠ — ٢١ .

مختلف الأدلة والبراهين المؤيدة لها من جهة ، وتفنيد كل ما من شأنه أن يلقى عليها ظلالا من الشك من جهة أخرى ، ومن هنا كان تحفظه وتفسيره لكلام سابقيه . ثم إننا نلمح فى تفكيره هنا ميلا إلى التجريد، وتأثراً واضحاً بالنزعة الكلامية الفلسفية حين تصور أن نقل اللفظ — الذى جاء فى كلام السابقين — يستوجب إخراجه عن معناه الحقيقى ، مع أن هذا المعنى الحقيقى مراد فى الاستعارة ، وبذلك ينتهى الأمر إلى المحال وهو الجمع بين النقيضين. والأمر أبسط مما تصور عبد القاهر ، فليس ثمة انفصام بين اللفظ والمعنى لأننا نفكر بالكلمات ، وليس ثمة مانع من أن يكون للكلمة المستعارة دلالتان فى وقت واحد — بل هذا هو الواقع — إحداهما حقيقية والأخرى مجازية . ففى قولنا : « السفينة تحرث الأمواج » تدل كلمة « تحرث » على عمل الآلة المعروفة حقيقة ، فى نفس الوقت للذى تدل فيه على حركة السفينة مجازا .(١)

وإذا سلمنا بأن الاستعارة — بحكم أنها مجاز — تتضمن نقلا للكلمة من مجال إلى مجال فإننا بحاجة إلى الوقوف أمام نوع من الاستعارات يبدو أن النقل فيه لا يعدو أن يكون وضع لفظ مكان آخر ، وتبعاً لذلك أطلق عليه عبد القاهر ومن تابعه من البلاغيين اسم « الأستعارة غير المفيدة »(٢). وجلية الأمر فى هذا الموضوع أنه شاع فى العرف اللغوى تسمية العضو الواحد بأسماء كثيرة طبقاً لاختلاف أنواع الحيوان ، فمثلا نطلق « الشفة » على ذلك العضو المعروف من الإنسان ، على حين يسمى هذا العضو نفسه فى البعير باسم « المشفر » ، وفى الخيل والبغال باسم « الجحفلة » ، فاذا استعمل الشاعر أو غيره اسما من هذه الأسماء فى غير النوع الذى اختصت به فى العرف اللغوى فإن ذلك يعد من قبيل الاستعارة ، لكنها استعارة غير

---

(١) انظر Winifred Nowottny, op. cit., p. 56.

(٢) أسرار البلاغة ص ٢١ .

مفيدة فى رأى عبد القاهر لأن الاسم المنقول لا يأتى بجديد نفتقده فى الاسم الأصلى ، بل إنه على العكس يفوت معنى التخصيص الذى يسير عليه النظام اللغوى . ولذا فالأولى تجنب هذه الاستعارة .

ومع أن عبد القاهر عاد فاعترف لهذا اللون من الاستعارة بالمزية والفضل فإنه قصره على ما يأتى من الكلام فى مواضع الذم والعيب(١) كقولهم : « إنه لغليظ الجحافل وغليظ المشافر » فإنه بمنزلة أن يقال : كأن شفته فى الغلظ مشفر البعير وجحفلة الفرس ، ومنه قول الفرزدق :

فلو كنت ضبيا عرفت قرابتى ولكن زنجياً غليظ المشافر

فهو يتضمن معنى قولك « ولكن زنجيا كأنه جمل لا يعرفنى ولا يهتدى لشرفى » . وهناك عدد آخر من الأمثله حللها على هذا النحو يمكن الرجوع إليها .

والحق أن الاستعارة من هذا اللون قد تبدو فى بعض الأحيان محدودة القيمة أو عارية عنها تماماً ، كما فى قول الشاعر يصف إبلا .

تسمع للماء كصوت المسحل بين وريدها وبين الجحفل(٢)

فقد أطلق « الجحفل » الذى هو خاص بالفرس على مشفر البعير دون أن يكون هناك فائدة من وراء ذلك . لكنها فى معظم الأحيان لا يمكن أن تتجرد من بعض الدلالات النفسية والشعورية ، سواء فى ذلك مواطن العيب والذم أو غيرها ، خذ مثلا قول الشاعر :

---

(١) انظر السابق ص ٢٥ وما بعدها .

(٢) المسحل : يطلق على حمار الوحش ويطلق على آلة السحل وهى المبرد وهو المراد هنا .

والحشو من حفانها كالحنظل(١)

حيث أطلق لفظ الحفان المختص بصغار النعام على صغار الإبل ، فقد عد عبد القاهر هذا من قبل الاستعارة غير المفيدة ، مع أننا نلحظ أن هذا الاستعمال الجديد يؤدى معنى الرقة والخفة والوداعة التى نستشعرها فى صغار النعام . ولننظر أيضاً فى قول الشاعر الآخر الذى اعتبره عبد القاهر كسابقه من الاستعارة غير المفيدة .

فبتنا جلوسا لدى مهرنا ... نزع من شفتيه الصفارا(٢)

فإن استخدام « الشفة » التى هى خاصة بالإنسان مع الفرس يعطينا الإحساس بمدى قرب هذا الفرس من نفوس أصحابه واعتزازهم به وحنوهم عليه ، حتى كأنه إنسان من حيث العناية به والاهتمام بمظهره وتنظيف فمه من بقايا الطعام وفضلاته ، ومن هنا فاستعارة لفظة « الشفة » من الإنسان وإطلاقها على العضو المقابل فى الفرس لم يخل من الفائدة كما ذهب الإمام . وهذا هو الحطيئة ، الشاعر العربى المخضرم ، يستعطف الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه بعد أن ألقى به فى السجن عقاباً له على الإقذاع فى الهجاء ، وكان الحطيئة قد خلف وراءه أطفالا صغاراً له بموطنه « ذى مرخ » قرب المدينة ، فهو يقول :

ماذا تقول لأفراخ بذى مرخ ... زغب الحواصل لا ماء ولا شجر

ألقيت كاسبهم فى قعر مظلمة ... فاغفر عليك سلام الله ياعمر

فقد سمى أولاده الصغار بالأفراخ التى خصصها الاستعمال اللغوى لصغار الدجاج . وقد بلغ الحطيئة بهذه الاستعارة غاية ما يريد من تصوير معنى الضعف

---

(١) الحشو : صغار الابل .
(٢) الصفار هنا ما يقى فى أصول أسنان الدابه من تبن ونحوه .

والعجز وفقد العائل والحمى ، وما يستتبعه ذلك من إثارة عاطفة الرحمة بهم والإشفاق عليهم بإطلاق سراحه والعفو عنه . ونحن نعلم أن العرف اللغوى جرى على تسمية ولد الأسد باسم « الشبل » لكننا نستعير هذا الاسم أحيانا ونطلقه على الشباب فى سن معينة ما بين الخامسة عشرة والثامنة عشرة تقريبا . فتقول مثلا : « فاز أشبال مصر بكأس إفريقيا فى كرة القدم » . ولا يمكن لأحد حينئذ أن يقول إن هذا الاستعمار خال من الفائدة لأن المقصود به الإيحاء بمعنى القوة الشابة والفتوة الواعدة .

الخصائص الفنية للاستعارة

يتضح من تحليل أسلوب الاستعارة أن التشبيه يعد بمثابة الأصل لها وأنها مترتبة عليه . فحين تقول مثلا « رأيت أسودا فى معركة رمضان » تعنى جنودا شجعانا ، أو تقول « سللت سيفا صارما على خصمى » تعنى حجة قوية فإن التعبير فى المثالين مبنى فى الأصل على التشبيه أى تشبيه الجنود الشجعان بالأسود ، وتشبيه الحجة للقوية بالسيف . إلا أن هذا التشبيه قد بولغ فيه إلى حد نسيانه أو تناسيه ، وادعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به وداخل فى جنسه وذلك بإطلاق اسمه عليه . ومن ذلك قول المتنبى يخاطب سيف الدولة :

رميتهم ببحر من حديد   له فى البر خلفهم عباب

فقد أطلق كلمة البحر على الجيش العرمرم الذى يجتاح ما يعترض طريقه ، كما يجتاح البحر الموار الهادر ما يصادفه من العوائق والموانع . فالكلام أصلا على التشبيه ، لكن هذا التشبيه تنوسى وأطلق لفظ المشبه به على المشبه مبالغة فى إضفاء صفات البحر من الامتداد الرهيب ، والاتساع المهيب ، والحركة المخيفة على الجيش الذى هو المشبه . ومن المجاز بالاستعارة أيضاً قول البحترى يصف الربيع :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فقد صور مقدم الربيع الذى تهتز به حياة الأرض فيخصب النبات وتخضر أعواده بعد جفاف وتكتسي بعد عرى — بالإنسان الذى يفيض طلاقة وبشرا وتهتز أعطافه بالسعادة والخيلاء .

وقيام الاستعارة على عنصر المبالغة وادعاء أن المشبه مندرج تحت المشبه به هو السمة التى تتميز بها عن التشبيه لأنها تؤكد المعنى وتقويه ، أما التشبيه فلابد فيه من وجود الطرفين ولو فى الاعتبار والتقدير ، على نحو ما ذكرنا آنفا . وذلك يوهن من دعوى الاتحاد والمماثلة بينهما .

ومن جهة أخرى فإن التعبير بالاستعارة — كما يقول عبد القاهر — يعطيك الكثير من المعانى باليسير من اللفظ ، وقد عبر عن ذلك أحد النقاد الأوربيين بطريقته فقال إن الإنسان يمكنه بالاستعارة أن يصنع معنى مركبا دون أن يكون التعبير الدال عليه مركبا بنفس الصورة التى تفرضها القواعد النحوية . ففى قولنا : « السفينة تحرث الأمواج » استعارة كما ذكرنا من قبل وهى على قصرها تساوى فى معناها كلا من العبارات الطويلة الآتية :

« فعل السفينة فى الأمواج شبيه بفعل المحراث فى التربة » ، « السفينة تنفذ فى الأمواج ، والمحراث ينفذ فى التربة ، والفعلان متماثلان فى صفة أو أكثر » ، « السفينة مع الأمواج مثل المحراث مع التربة »(١)

ومن أهم ما تؤديه الاستعارة فى الكلام تشخيص المجردات وتجسيم المعنويات حتى تصبح شاخصة أمام العين ، بل وخلع الحياة على ما لاحياة فيه مع ما فى ذلك من إيحاءات ودلالات . وهى فى هذا الجانب تضرب بسهم وافر وتصل إلى غايات بعيدة يطول بنا القول فى ضرب الأمثلة عليها . لنأخذ

---

(١) op., cit., pp. 56, 57.

مثلا قول الله تعالى حين يقسم بالصبح فيقول : « والصبح إذا تنفس » فقد استعار التنفس لظهور الصبح وانتشاره، والفرق واضح بين التعبيرين ، فالتعبير بالاستعارة الذى جاءت به الآية قد نفث فى الصبح دماء الحياه وصوره مؤديا لحركة من حركاتها الطبيعية لدى كل حى بما يوحيه ذلك من الروح عن النفس ، لأن لليل كربا وللصبح تفرجا كما يقولون . مثال آخر من القرآن هو قوله : « بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه » ، المعنى الحقيقى للآية بل نورد الحق على الباطل فيذهبه . فاستعار القذف للإيراد ، والدمغ الإذهاب. ودل بكلتا الاستعارتين على شدة الوقع وضخامة التأثير حتى لكأن الحق قذيفة سريعه موجهة تصيب الباطل فتقضى عليه وتمحقه .

ويقول الشاعر إبراهيم ناجى فى قصيدته « وداع » :

هل رأى الحب سكارى مثلنا كم بنينا من خيال حولنا

ومشينـــا فى طريق مقمر تثب الفرحة فيـه حولنا

فنراه قد استعار الرؤية للحب وكأنه إنسان حى يتمتع بحاسة الإبصار ويمكنه بها أن يشاهد مدى انتشاء الشاعر وحبيبته وسكرتهما بخمرة الحب . كذلك استعار الوثب — وهو فعل لا يصدر إلا عن ذى حياة — للفرحة ، ومن ثم كانت هذه الاستعارة عامرة بالدلالة على جو السعادة والبهجة الذى أحاط بالشاعر فى تلك اللحظات التى قضاها مع من يحب

وقد عرفنا مما سبق أن الاستعارة ضرب من المجاز ، والمجاز وسيلة من وسائل تغير الدلالة فى اللغة ، والنتيجة الطبيعية لذلك أن الاستعارة وسيلة تجديد وتنويع للثروة اللغوية ، وبها تكتسب الـكلمات شحنة إيحائية جديدة بعد أن تبخر ما كانت تحمله بتكرار استعمالها فى معناها الحقيقى ، وذلك أدعى إلى بقائها حية فى مجال التعبير اللغوى .

الاســتعارة التصريحية والمكنية

بينا فيما سبق أن الاستعارة مبنية على التشبيه ، لكنها تمتد خطوة أخرى أعمق فى تصوير المعنى ، وذلك بتناسى التشبيه ، وادعاء أن المشبه واحد من أفراد المشبه به ، وبإطلاق اللفظ الموضوع له على المشبه . وقد ميز البلاغيون نوعين من الاستعارة : النوع الأول ، وهوما رأيناه فيما سبق عرضه من الأمثلة ، كإطلاق لفظ « الأسد » على الجندى الشجاع ، و « السيف » على الرأى النافذ ، و « البحر » على الجيش القوى العظيم ، وهكذا . وهذا النوع الذى يذكر فيه لفظ المشبه به صراحة يطلق عليه البلاغيون اسم « الاستعارة التصريحية » ومعلوم أن المشبه فى هذا النوع ، أوما كان أصله المشبه لا يذكر بحال من الأحوال .

أما النوع الثانى فإن المشبه به لا يذكر فى الكلام ، وإنما يعبر عنه بما يدل عليه كخاصة من خواصه ، أو لازمة من لوازمه . وفى هذا النوع لابد من ذكر المشبه لكى يمكن إدراك الاستعارة ومثال ذلك قول البحترى يصف مصرع الخليفة العباسى المتوكل :

صريع تقاضاه السيوف حشاشة   يجود بها ، والموت حمر أظافره(١)

فقد شبهت السيوف ، فى الشطر الأول ، بإنسان ، ثم حذف المشبه به ، ورمز إليه بشى من خصائصه وهو قوله « تقاضاه » لأن التقاضى أمر من خصائص الإنسان ، كذلك شبه الموت فى الشطر الثانى بحيوان مفترس ، ثم حذف اللفظ الدال على هذا المشبه به ، وأشير إليه بما هو من لوازمه ،

---

(١) تقاضاه السيوف : تأخذ منه ، يقال : تقاضاه الدين اذا طلبه وقبضه منه ، والحشاشة : بقية الروح فى الجسد .

وهو الأظافر . ومثله قوله تعالى « رب إنى وهن العظم منى ، واشتعل الرأس شيبا »(١) فقد شبه الشيب بالنار بجامع البياض فى كل ، ثم حذف المشبه به وهو النار ، ورمز إليه بإحدى خصائصه وهو الاشتعال . ومن قبيل الاستعارة المكنية أيضاً قول الشاعر إبراهيم ناجى فى قصيدة « العودة » :

والبلى أبصرته رأى العيان ويـداه تنسجان العنكبوت
صحت : ويحك تبدو فى مكان كل شىء فيه حى لا يموت
كل شىء من سرور وحزن والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج

ففى هذه الأبيات استعارات مكنية ثلاث ، إذ شبه الشاعر كلا من البلى ، والزمن ، والوحدة ، بجسم حى يحس ويتحرك ، وحذف المشبه به فى كل منها ودل عليه بما هو من خواصه ولوازمه ، وهى اليـدان ، والأقدام ، والخطا .

وهكذا يلاحظ مما تقدم فى معنى الاستعارة التصريحية والمكنية أن أحد طرفى التشبيه لابد أن يحذف حتى تتحقق صورة الاستعارة فى الكلام ، فإذا حذف المشبه ، وحل محله المشبه به فهى الاستعارة التصريحية ، وإذا حذف المشبه به ، وبقى ما يرمز إليه مما يتصل به ويلازمه من الخصائص والصفات فهى الاستعارة المكنية ، وتأسيساً على ذلك جاء قول البلاغيين : « الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه » .

وقد لحظ البلاغيون أن اللفظ الدال على المشبه به — أو بعبارة أخرى اللفظ المستعار — فى الاستعارة التصريحية تتعدد صيغته ، فيأتى مرة اسما

(١) سورة مريم : آية ٤ .

جامدا كـكلمة « بحر » فى قول المتنبي السابق ، وكلمة « أسود » فى قولك « رأيت أسودا على الجبهة » ، وكلمة « سيف » فى قولك « سللت سيفاً صارماً على خصمى » . وأحياناً أخرى يأتى فعلا كقوله تعالى : « وآية لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون » والاستعارة هنا فى الفعل «نسلخ» . وقول المتنبي يخاطب سيف الدولة :

أما ترى ظفرا حلوا سوى ظفر تصافحت فيه بيض الهند واللمم(١)

وقد وقعت الاستعارة فى الفعل « تصافحت » . وطورا ثالثاً يأتى اسما مشتقاً كقولنا « ماضيك ناطق بالجد والعمل ، فامض فى هذا الطريق لـكى تنال ما تتمناه » فكلمة « ناطق » التى جاءت فيها الاستعارة اسم مشتق لأنها اسم فاعل . وقد رتب البلاغيون على ذلك تقسيم الاستعارة التصريحية إلى أصلية وتبعية .

فالاستعارة الأصلية هى التى يكون فيها اللفظ المستعار اسما جامداً ، والتبعية هى التى يكون فيها اللفظ المستعار فعلا ، أو اسما مشتقا . ولم يكن دافعهم إلى هذا التقسيم هو مجرد تعدد صيغة اللفظ المستعار ، وإنما ما يترتب عليه — فى رأيهم — من أن الاستعارة فى الأسماء الجامدة تتم فيها بصورة مباشرة فيقال مثلا فى بيت المتنبي : شبه الجيش العظيم بالبحر فى الاندفاع والضخامة والحركة المخيفة ، ثم تنوسى التشبيه وأطلق لفظ البحر على الجيش العظيم على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية ، وكذلك الحال فى سائر الأمثلة الأخرى. أما الاستعارة فى الأفعال أو الأسماء المشتقة فإنها تتم بصورة غير مباشرة ، وذلك أننا نجرى الاستعارة أولا فى المصدر الذى هو أصل الفعل وأصل لـكل المشتقات ، ثم تنسحب بعد ذلك على الفعل أو الاسم المشتق المذكورين فى الـكلام ، فمثلا فى قوله تعالى : « وآية لهم الليل نسلخ منه النهار » يقال : شبه خروج بياض النهار من ظلمة الليل بسلخ شىء من شىء بجامع شدة الالتحام والتداخل فى كل ، ثم تنوسى التشبيه ، واستعير السلخ لخروج بياض النهار ،

---

(١) اللمم : جمع لمة وهى الشعر المجاور شحمة الأذنين ، والمراد بها الهند : السيوف .

واشتق منه « نسلخ » بمعنى نخرج . فالاستعارة جرت أولا فى المصدر وهو « السلخ » ثم تبعتها الاستعارة فى الفعل .

وعلى هذا النمط تجرى الاستعارة فى قول المتنبي :

أما ترى ظفرا حلوا سوى ظفر تصافحت فيه بيض الهند واللهم

إذ يقال شبه ضرب السيوف للرءوس بالتصافح بجامع التلاقى والاتصال فى كل ، ثم ادعى أن المشبه فرد من أفراد المشبه به مبالغة واستعير التصافح للضرب بالسيف ، واشتق منه تصافحت بمعنى تضاربت ، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية .

وفى قولنا « ماضيك ناطق بالجد . . . الخ » تجرى الاستعارة أولا فى المصدر — كما فى المثالين السابقين ، وهو هنا « النطق » فيقال شبهت الدلالة الواضحة بالنطق بجامع ظهور المقصود فى كل ، ثم بالغنا فى التشبيه وادعينا أن الدلالة فرد من أفراد النطق وواحد من جنسه ، ولذا استعرضنا لفظ النطق لها ، ثم اشتققنا منه « ناطق » بمعنى دال على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية .

والواقع أن هذا التقسيم للاستعاره التصريحية ليس إلا لونا من تأثر النظرة البلاغية عند القدماء بمنهج الدراسة النحوية ، ونحن لا نعيب التأثر بين البلاغة والنحو بصورة مطلقة ، بل إنه لم يكن من الممكن تجنبه بينهما ، وهما ضربان من أضرب النشاط الذهنى الذى بدأ فى وقت مبكر ، حول اللغة العربية بغية استكشاف أصولها وقوانينها ، واستكناه أسرار التعبير فيها ، وإنما الذى نعيبة أن يؤدى هذا التأثر إلى إكثار البلاغيين من التقسيمات والتفريعات ، جرياً وراء تقسيمات النحاة ، فالاسم الجامد مثلا فى الاستعارة الأصلية قد يكون اسم جنس ، وقد يكون اسم عين ، وقد يكون مصدراً . والفعل المستعار فى الاستعارة التبعية قد يكون فعلا ماضياً ، وقد يكون مضارعاً ، والاسم المشتق قد يكون بصيغة اسم الفاعل أو اسم المفعول أو أفعل التفضيل

وهكذا . ثم هناك أيضاً الاستعارة فى الحرف - بما حوله من خلاف -
وهى من قبيل الاستعارة التبعية كذلك .

هذا فضلا عن سائر التقسيمات الأخرى التى قسمت إليها الاستعارة
بعامة ، وخضعت فيها تارة لمنطق العقل ، وتارة أخرى لمناقشات لفظية(١)
جوفاء لا معنى لها ولا تقدم شيئاً ذا بال ، ومحصلة ذلك كله هو تجمد
الدراسة البلاغية ، وعدم نفاذها إلى الجوهر واللباب وهو إدراك لمسة الجمال
فى التعبير والكشف عن مواطن الحسن فيه .

---

(١) انظر فى كل ذلك كتاب مفتاح العلوم للسكاكى ص ١٩٦ - ٢٠٤ ،
وكتاب الايضاح للخطيب القزوينى ص ٢٠٠ - ٢١٦ ، وشروح التلخيص
٢٨٩ - ٣٢٠ .

الترشيح والتجريد فى الاستعارة

تقوم الاستعارة – كما ذكرنا من قبل – على علاقة المشابهة بين المدلول الأصلى للكلمة ، والمدلول الذى أعيرت له وانتقلت إليه ، مع ملاحظة أن هذه المشابهة يبالغ فيها إلى حد الادعاء بأن المشبه واحد من أفراد المشبه به وداخل تحت جنسه ، ومن ثم يعبر عنه بلفظه ، أو يوصف بصفة من صفاته .

وقد يحدث فى بعض الأحيان أن يزيد المتكلم فى أمر هذه المبالغة ، ويعمقها ، ويمعن فى إرادة المعنى الأصلى للكلمة ، بذكر ما يتصل بهذا المعنى ويتلاءم معه ، حتى ليخال السامع أو القارىء أن الكلام منصب على هذا المعنى الحقيقى ، وأن ليس الكلام فى الأصل على التشبيه ؛ ويسمى ذلك ترشيحا للاستعارة أى تقوية لها وتأكيدا ، وتسمى الاستعارة « استعارة مرشحة » ، من ذلك مثلا قول الله تعالى : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين » فقد استعير الاشتراء لمعنى الاختيار والإيثار ، بجامع المبادلة فى كل منهما ، وذكر الربح والتجارة بعد ذلك فى قوله « فما ربحت تجارتهم » يقوى أمر هذه الاستعارة ، لأنهما يتلاءمان مع الاشتراء ، وكأن الكلام على الحقيقة ، ومثله قول إبراهيم ناجى السابق :

والبلى أبصرته رأى العيان ويداه تنسجان العنكبوت

فقد أكد الشاعر استعارة الجسم الحى المحسوس للبلى بما ذكره فى الشطر الثانى من النسيج الذى تقوم به اليدان ، لأن ذلك مما يتلاءم مع الجسم الحى الذى هو المشبه به .

ومثله أيضاً قول المتنبى السابق :

رميتهم ببحر من حديد له فى البر خلفهم عباب

فقد استعيرت كلمة « بحر » للجيش القوى ، وأن الشطر الثانى من

البيت مؤكدا لهذه الاستعارة ، لأن كلمتى « البر » و « عباب » يتفقان مع اللفظ المستعار ، فيخيل للقارىء أن المراد هو البحر على الحقيقة .

وفى أحيان أخرى يحدث العكس بأن يشتمل الأسلوب الذى جاءت فيه الاستعارة على بعض الأشياء أو الصفات التى تتلاءم مع المشبه ، لا مع المشبه به ، كما فى الحالة السابقة ، ويسمى هذا تجريداً للاستعارة ، كما تسمى الاستعارة باسم « الاستعارة المجردة » لتجردها وخلوها عما يقوى دعوى الاتحاد بين الطرفين كقولنا : « ينبغى أن نستضىء برأى علمائنا ومفكرينا فيما نواجهه من مشكلات » ؛ فقد شبه الرأى الرشيد بالمصباح المضىء ، بجامع أن كلا منهما يوصل إلى الخير ، ويجنب العثرات والمهلكات ، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو الإضاءة على سبيل الاستعارة المكنية ، ويتمثل التجريد هنا فى قولنا «فيما نواجهه من مشكلات» لأن مواجهة المشكلات تتلاءم مع الرأى الذى هو المشبه .

ووفاء بحق التقسيم المنطقى الذى اعتاده متأخرو البلاغيين ذكروا أن أسلوب الاستعارة قد يجمع الأمرين السابقين أى بين ما يلائم المشبه به ، وما يلائم المشبه ؛ وقد يخلو منهما معاً ، وتسمى الاستعارة فى كلتا الحالتين « الاستعارة المطلقة » فمثال ما جمع بين ما يلائم المشبه به ، ومايلائم المشبه قول الشاعر :

رمتنى بسهم ريشه الكحل لم يضر ظواهر جلدى وهو للقلب جارح

فكلمة السهم استعارة للنظرة المؤثرة ، وقد وصف بالجملة التالية له وهى « ريشه الكحل » إلا أن كلمة « ريشه » تعد ترشيحاً للاستعارة لأنها تتلاءم مع السهم بمعناه الحقى ، يقال : راش السهم ، إذا ألصق عليه الريش ليكون أحكم فى الإصابة ، أما كلمة « الكحل » فهى تجريد ، لأنها تتفق مع ما كان أصله المشبه ، وهو العين الباصرة .

ومثال الاستعارة التى لم تقترن بما يلائم أحد الطرفين قوله تعالى : « إنا لما طغى الماء حملناكم فى الجارية » فقد شبهت زيادة الماء بصورة تخرج عن المعتاد بالطغيان بجامع تجاوز الحد فى كل منهما ، ولم تقترن هذه الاستعارة لا بما يلائم زيادة الماء الذى هو المشبه ، ولا بما يلائم الطغيان الذى هو المشبه به . ومنها أيضا البيت الأخير من أبيات إبراهيم ناجى السابقه :

وأنا أسمع أقــدام الزمن   وخطى الوحدة فوق الدرج

فإن استعارة الجسم الحى للزمن والوحدة لم يصاحبها ما يتلاءم مع المستعار منه أو المستعار له ، وذلك يجعل الاستعارة من قبيل الاستعارة المطلقة .

الافراط فى الاستعارة

حاول النقاد والبلاغيون العرب الاهتداء إلى مقياس عام تنضبط به الاستعارة بحيث يكون الخروج عنه مبالغة معيبة ، وتوصف الاستعارة بسببه بالقبح والسوء ، وفى هذا الصدد تردد عندهم أن حسن الاستعارة يتوقف على مناسبة المستعار له للمستعار منه . وربما عنوا بالمناسبة بينهما المناسبة فى العرف والعادة .

بيد أن هذا المقياس غامض فى ذاته لأن اختيار الشاعر أو الكاتب للكلمة المعبرة عن مراده بطريق الاستعارة يند عن التحديد والضبط ، ويخضع لرصيد هائل من التجارب النفسية والفكرية يتعذر معها فى بعض الأحيان إدراك التناسب بين المستعار له والمستعار منه . ويبدو أن البلاغيين العرب أدركو هذا المعنى فلجأوا إلى أمر أكثر خصوصية واعتبروه السمة المميزة لحسن الاستعارة أو قبحها ، وذلك هو قبول النفس لها أو نفورها منها(١) . ولا يخفى أن هذا المقياس مرن إلى حد كبير يسمح بقبول الشىء ورفضه فى آن واحد تبعاً لأختلاف الذوق ، والقدرة على إبداء الحجج والمبررات(٢) .

ويبدو ذلك جليا فى عدد من الاستعارات دار الخلاف حولها ؛ من ذلك مايذكره صاحب الوساطة من أن بعض أصحابه عاب على أبى الطيب المتنبى قوله :

مسرة فى قلوب الطيب مفرقها   وحسرة فى قلوب البيض واليلب(٣)

وقوله :

تجمعت فى فؤاده همم   ملء فؤاد الزمان إحداها

---

(١) انظر الوساطة ص ٤٤٩ ، والصناعتين ص ٣٠٩ .

(٢) أشار صاحب الوساطة الى شىء من ذلك انظر السابق ، الصفحة نفسها .

(٣) اليلب : الدروع تتخذ من الجلود .

لأنه جعل للطيب والبيض واليلب قلوبا ، وللزمان فؤاداً . وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولابعيد .

وقد رد صاحب الوساطة على ذلك بإيراد بعض أبيات من الشعر لشعراء آخرين استخدموا مثل هذه الاستعارات . كقول أبي رميلة :

هم ساعد الدهر الذى يتقى به   وما خير كيف لا تنـوء بساعد

وقول الـكميت :

ولمـا رأيت الدهر يقلب ظهره   على بطنه فعل الممعك بالرمل(١)

وقول الآخر :

ولما رأيت الدهر وعرا سبيله   وأبدى لنا ظهراً مسمعا . .

ومعرفة حصاء غـير مفاضة   عليه ولونا ذا عثانين أجـدعا

وجبهة قـرد كالشراك ضئيلة   وصعر خديه وأنفـا مجدعـا

فهؤلاء قد جعلوا الدهر شخصاً متكامل الأعضاء تام الجوارح . فكيف يؤخذ على أبي الطبيب أن جعل له فؤادا(٢) .

ونرى أبا هلال العسكرى يعيب — من بين ما يعيب من الاستعارات — قول الحطيئة :

سقوا جارك العيمان لمـا جفوته   وقلص عن بردالشراب مشافره(٣)

وقول مزرد

فما رقد الولدان حتى رأيته   على البكر يمريه بساق وحافر(٤)

---

(١) التمعك : التمرغ .

(٢) انظر الوساطة ص ٤٢٩ ـ ٤٣٠ .

(٣) العيمان : العطشان الى اللبن أشد العطش .

(٤) البكر : الفتى من الابل ، يمريه . يستخرج ما عنده من الجرى .

ولا يذكر أبو هلال سبب قبح الاستعارة وسوءها فى هذين البيتين لكنه واضح ، وهو فى البيت الأول إطلاق لفظ « المشفر » الخاص بالبعير على شفة الإنسان ، وفى الثانى استخدام كلمة « حافر » الخاصة بذوات الأظلاف مكان القدم فى الإنسان .

وقد وقف عبد القاهر موقفاً مخالفاً وراح يحلل الاستعارة فى البيتين بذوقه الخاص مشيرا إلى أنه ينبغى أن يستثنيا مما أسماه « الاستعارة غير المفيدة » لورود كل منهما فى مواطن الذم والعيب ، ويتلمس تفسيراً لذلك بأنه من الجائز أن يكون الحطيئة قد قصد إلى وصف نفسه بنوع من سوء الحال وإعطائها صفة من صفات النقص ليزيد بذلك فى التهكم بالزبرقان بن بدر ، ويؤكد ماقصده من رميه بإضاعة الضيف واطراحه ، وإسلامه للضر والبؤس. وليس ذم الحطيئة لنفسه بمستبعد عليه فقد ابتدأ شعره بذم نفسه ، ولم يرض فى وصف وجهه بالقبح والتشويه إلا بالتصريح دون الإشارة والتنبيه . كذلك لايستبعد عبد القاهر أن يكون بيت مزرد من هذا القبيل ، بمعنى أن يكون الذى دفعه إلى ذكر الحافر قصده أن يصف ضيفه بسوء الحال فى مسيره وتقاذف نواحى الأرض به ، وأن يبالغ فى ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره واستخراج كل طاقته ومجهوده(١) .

ومن الاستعارات التى تعرضت للأخذ والرد مابين مستهجن ومستقبح استعارة الماء للملام فى قول أبى تمام :

لاتسقنى ماء الملام فإننى صب قد استعذبت ماء بكائى

وقد بلغ من استهجان الرافضين لها أن غدت مثاراً للسخرية والتندر ، فيذكر ابن الحديد : أن مخلداً الموصلى بعث إلى أبى تمام بقارورة يسأله أن يبعث له فيها قليلا من ماء الملام ، فقال أبو تمام للرسول : قل له يبعث إلى

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢٦ ، ٢٧ .

بريشة من جناح الذل لأستخرج بها من القارورة ما أبعثه إليه . وهو يقصد قول الله تعالى . « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة » . وقد أنكر ابن أبي الحديد موقف أبي تمام وذهب إلى حسن الاستعارة فى الآية لوجود التناسب بين المستعار له والمستعار منه، لأن الطائر إذا أعيا وتعب ذل وخفض جناحيه، وكذلك الإنسان إذا استسلم ألقى بيديه ذلا ، ويده جناحه ، ولو أنه قال : واخفض لهما ساق الذل أو بطن الذل لم يكن مستحسناً(١) .

أما الآمدى فقد سوغ هذه الاستعارة ودافع عنها ، وبنى رأيه على أن الشاعر قد قصد إلى المشاكلة بين ماء البكاء وماء الملام على نفس النمط الذى جاءت به الآية الكريمة : « وجزاء سيئة سيئة مثلها » فقد أطلق على الثانية سيئة مع أنها ليست كذلك . ثم يضيف بأنه لما كانت العادة قد جرت بأن يقول القائل : أغلظت لفلان القول ، وجرعته منه كأسامرة ، أوسقيته منه أمر من العلقم ، وكان الملام مما يستعمل فيه التجرع على سبيل الاستعارة — ساغ أن يجعل له ماء على سبيل الاستعارة(٢) .

على أن هـــذا الاختلاف بين البلاغيين والنقاد فى تقويم بعض الاستعارات — سواء ما ذكرنا من أمثلته أو ما لم نذكره — لا ينفى اتفاقهم على رفض عدد آخر ، كاستعارة اليافوخ للدجى فى قول ذى الرمة :

تيممن يافوخ الدجى فصدعنه   وجوز الفلا صدع السيوف القواطع

واستعارة الأخدعين للدهر فى قول أبى تمام :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد   أضججت هذا الأنام من خرقك

---

(١) انظر شرح نهج البلاغة جـ ١ ص ٢١٣ .

(٢) انظر الموزنة بين شعر أبى تمام والبحترى (تحقيق السيد صقر دار المعارف ١٩٧٢) جـ ١ ص ٢٧٧ ، ٢٧٨ .

واستعارة الكبد للمعروف قوله :

إلى ملك فى أيكة المجد لم يزل   على كبد المعروف من نيله برد

واستعارة الكعب للعرض ، والخد للمال فى قوله :

بلونناك ، أما كعب عرضك فى العلا   فعال ، ولكن خد مالك أسفل

وجعل أبى نواس للمال صوتاً فى قوله :

بح صوت المـــال مما   منك يشـــكو ويصـــيح

واستعارة الرجل له فى قوله :

ما لرجل المال أضحت   تشتـــكى منك الـكلالا

ولست هنا فى مقام تقويم تلك الاستعارات جميعاً ، سواء ما دار الخلاف حوله أو ما اتفق عليه ، ولكنى أشير فقط إلى أنه كان ثمة قدر من الاتفاق بين البلاغيين والنقاد العرب على ألا تشتط الاستعارة وتجاوز حدود التصور المألوف .

الاستعارة التمثيلية ــ المثل

ما قدمناه فيما سبق ينطبق فقط على الاستعارة المفردة ، أى التى تأتى فى الكلمة ، لكن هناك استعارة من نوع آخر تجرى فى التركيب ، ويقصد بها أن يستعمل التركيب فى غير دلالته الأصلية للمشابهة بين الموقفين . وهذه الاستعارة تشبه التشبيه المركب ، غير أن المشبه هنا لا يذكر بطبيعة الحال ، وإنما يفهم من السياق ودلالة الحال . ومن أمثلة الاستعارة التمثيلية الشائعة قولك للرجل يتردد فى الشيء بين فعله وتركه : « أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » فالأصل فى هذا أراك فى ترددك كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، ثم اختصر الكلام ، وجعل كأنه يقدم الرجل ويؤخرها على الحقيقة ، كما كان الأصل فى قولك : « رأيت أسداً » رأيت رجلا كالأسد ، ثم جعل كأنه الأسد على الحقيقة .

وكذلك تقول للإنسان الذى يبذل جهده فى أمر من الأمور دون أن يحصل على نتيجة : أراك تنفخ فى غير فحم ، وتخط على الماء . فتجعله فى ظاهر الأمر كأنه ينفخ ويخط ، والمعنى على أنك فى فعلك كمن يفعل ذلك ، وتقول للإنسان الذى يعمل الحيلة حتى يميل صاحبه إلى الشيء قد كان يأباه ويمتنع عنه : ما زال يفتل فى الذروة والغارب حتى بلغ منه ما أراد(١) . فتجعله بظاهر اللفظ كأنه كان منه فتل فى ذروة وغارب ، والمعنى على أنه لم يزل يرفق بصاحبه رفقاً ، يشبه حاله فيه حال الرجل يجيء إلى التعبير الصعب فيحكه ويفتل الشعر فى ذروته وغاربه حتى يسكن ويستأنس(٢) .

وإذا شاع استعمال الاستعارة التمثيلية صارت مثلا ، ويتميز المثل بأنه

---

(١) الذروة : ذروة الشيء أعلاه ، الغارب ما بين سنام البعير وعنقه .

(٢) انظر دلائل الاعجاز لعبدا لقاهر الجرجانى (تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجى ، الطبعة الأولى ١٣٨٩ ــ ١٩٦٩) ص ١٠٧ ــ ١٠٨ .

قول موجز يجمع بين حسن التعبير وإتقان التشبيه ، ولكل مثل مورد أى أصل قيل فيه ، ومضرب ، أى موضع يستعمل فيه ، حيث تشبه الحالة الثانية بالحالة الأولى ، ولذا يجب الحرص على صيغته التى ورد بها ، وروايته بلفظه الذى سمع به ، فيخاطب به المفرد ، والمثنى ، والجمع – مذكراً أو مؤنثاً ، بلا تغيير . ولفقهاء العربية فى هذا المعنى عبارة مشهورة هى : الأمثال لا تغير . فمثلا نقول لمن يحتال فيدرك أمرين بتدبير واحد « رمى عصفورين بحجر » ونقول لمن يطلب أمراً بعد فوات الأوان : « الصيف ضيعت اللبن » بكسر تاء الفاعل فى « ضيعت » لأن هذا المثل خوطبت به امرأة فى الأصل ، فلا تغير صورته عند استعماله فى موقف يشابهه أيا كان المخاطب به . ويقال لمن يعرف الشىء على حقيقته : « عند جهينة الخبر اليقين » ، ويقال لمن يبالغ فى طلب الشىء بإفراط حتى يعجز عنه فيضيعه : « إن المنبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى(١) . ويقال لمن يقدم الإساءة وينتظر الإحسان ، أو من يفعل الشر وينتظر مجازاته بالخير : « إنك لا تجنى من الشوك العنب » . فهذه الأمثال وغيرها مما ورد عن العرب ويضيق حصره هنا ، يعد من قبيل الاستعارة التمثيلية على نحو ما أشرنا من قبل .

ولا يفوتنا التنبيه إلى أن بعض الأبيات الشعرية قد تحتوى فى شطريها على صورة تشبيهية مركبة ، فإذا ذكر البيت بكامله فهو من قبيل التشبيه المركب أو التمثيل ، على ما مر بيانه . أما إذا انتزعنا الشطر الثانى الذى هو المشبه به ، واستخدمناه وحده فى موقف مشابه لما يعبر عنه فإن ذلك يعد من قبيل الاستعارة التمثيلية ، ومن أمثلة ذلك قول المتنبى :

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام

---

(١) المنبت : المنقطع عن أصحابه فى السفر بسبب اجهاده دابته ،

فالبيت بهذه الصورة تشبيه مركب ، لكن الشطر الثانى منه إذا ذكر وحده فى موقف يستدعيه فهو استعارة تمثيلية ، وكذلك قوله :

ضحوك إلى الأبطال وهو يروعهم   وللسيف حد حين يسطو ورونق

إذ يمكن اقتطاع الشطر الثانى والتمثيل به فى معنى مشابه . ومثله قول أبى فراس فى الفخر بنفسه .

سيذكرنى قومى إذا جد جدهم   وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر

فالشطر الثانى هو المشبه به ، لكنه إذا قيل وحده فى مقام يتلاءم معه كان من قبيل الاستعارة التمثيلية .

أسلوب الكناية

يقوم التعبير المجازى – كما نعرف – على النقل ، أى نقل الكلمة من معناها الذى استقرت عليه فى عرف الجماعة المعينة إلى معنى آخر ، ولا يكون هذا النقل ارتجالا أو عشوائياً ، بل ينبنى على علاقات خاصة تربط بين المعنى المنقول منه ، والمعنى المنقول إليه . وقد تكون هذه العلاقة المشابهة فيكون المجاز مجازاً بالاستعارة ، وقد تكون غير المشابهة فيكون مجازاً مرسلا .

وقريب من التعبير المجازى بمعناه السابق التعبير بالكناية ، من حيث إن اللفظ فيها لا يراد به معناه الذى شاع استعماله فيه ، واستقر عليه بين المتحدثين باللغة ، بل يراد به معنى آخر ؛ فسبيل التعبير بالكناية – كما يقول عبد القاهر – : « أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ، ولكن يجىء إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود فيومئ به إليه ، ويجعله دليلا عليه »(١)

وواضح من هذه العبارة أن استخدام اللفظ فى غير معناه الذى استقر عليه لا يتم كيفما اتفق ، وإنما يتم على أساس علاقة تربط بين المعنيين ، كما هو الحال فى المجاز ، بيد أن العلاقة هنا تنحصر فى علاقة الردف والتبعيةالتى يشير إليها قوله « ولكن يجىء إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود » ، أو بعبارة أخرى هى علاقة التلازم بين المعنى الذى يدل عليه ظاهر اللفظ ، والمعنى الآخر المراد منه . من ذلك ما يحكيه القرآن عن موقف الكافر يوم القيامة حين يرى تحقق وعد الله بالثواب ووعيده بالعقاب ، فيقول : « الملك يومئذ الحق للرحمن وكان يوما على الكافرين عسيرا ، ويوم يعض الظالم

---

(١) دلائل الاعجاز ص ١٠٥ .

على يديه يقول ياليتنى اتخذت مع الرسول سبيلا» فليس المراد من عض الظالم على يديه تلك الحركة المادية التى يمكن أن يراها الإنسان ، لأنه لا قيمة لها فى ذاتها وليست بذات شأن ، وإنما القيمة الحقيقية ترجع إلى ما ارتبط بهذه الحركة المادية ولازمها ، وأصبحت هى عنوانا له ورمزا عليه فى عرف المتكلمين باللغـة ، ونعنى به الإحساس بالندم والتحسر على ما فات . وذلك هو ما تضطرب به نفس الكافر فى ذاك اليوم ، وما تقصد إليه الآية الكريمة . ومن التعبير عن هذا الإحساس بالكناية أيضاً قوله جل شأنه فى قصة الرجلين اللذين امتلكا جنتين فتكبر أحدهما واغتر بما تحت يده من الخير والنعيم ، ولم يذعن قلبه بالإيمان لمن وهبه النعمه وأسبغ عليه العطاء ، فدمر الله جنته ، وعصف بزروعها وثمارها ، وجعلها أثرا بعد عين ، وما أن أبصر الرجل ما حل به من كارثة فادحة حتى تملكه شعور بالحسرة والندم عبر عنه القرآن بقوله : « وأحيط بثمره فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها وهى خاوية على عروشها ، ويقول ياليتنى لم أشرك بربى أحدا » فتقليب الكفين كناية عن هذا الشعور .

ويقول المتنبى فى قصيدة له يمدح فيها سيف الدولة ويستعطفه على قبيلة بنى كلاب التى كانت قد شقت عليه عصا الطاعة فحاربها ونكل بها :

فمساهم وبسطهم حرير وصبحهم وبسطهم تراب

ومن فى كفه منهم قناة كمن فى كفه منهم خضاب

فما يدل عليه ظاهر البيت الأول من أن بنى كلاب كانوا يفترشون بسط الحرير حين فاجأهم سيف الدولة ليلا ، وما أن طلع الصباح حتى تحولت هذه البسط إلى تراب ليس مرادا ، وإنما المراد أن سيف الدولة ببطشه وشدة بأسه تمكن منهم ، وحطم سلطانهم ، وقضى على ما كانوا يتمتعون به من مظاهر السيادة والترف وأصبحوا قوما أذلاء يقاسون الشقاء والتعاسة ، فقوله « وبسطهم حرير » كناية عن السيادة والغنى ، وقوله « وبسطهم تراب »

كناية عما انتهوا إليه بعد الدمار الذى حل بهم . وقد استخدم المتنبى أيضاً أسلوب الكناية فى البيت الثانى فكنى عن الرجل بقوله « ومن كفه منهم قناة »، وعن المرأة بقوله « من فى كفه منهم خضاب » .

والتلازم القائم بين المعنيين فى الكناية — كما ألمحنا — منبعه العرف والعادة فى الأعم الأغلب من الأحيان ، فالعرف الجارى بين المتحدثين بالعربية هو الذى قرر أن عض اليدين أو تقليبهما يرتبط بأحاسيس الندم ومشاعر الحسرة ، وأن كلتا الحركتين الماديتين رمز لإحساس داخلى فى باطن النفس ، وهذا العرف نفسه هو الذى يربط بين استخدام بسط الحرير ، وحياة التنعم والسيادة ؛ على حين يدل الالتصاق بالتراب على الفاقة والذل . وكذلك استقر العرف على أن الرجل هو الذى يحمل السيف ، وأن المرأة هى التى تتجمل وتتزين ، ومن مظاهر تجملها وتزينها صبغ يديها بالخضاب . ولما كان العرف يختلف لدى المتحدثين بالعربية من عصر إلى عصر كان كثير من أساليب الكناية لصيقا بعصره الذى ظهر فيه ، فالكناية عن طول القامة بقولهم « طويل النجاد » ترتبط بتقاليد البيئة العربية فى عصورها الأولى حين كان السيف مشدوداً دائماً إلى قامة الرجل ولا يكاد يفارقه فى غدوه أو رواحه ، ومثل ذلك يقال فى كناية المتنبى عن الرجل فى قوله « ومن كفه منهم قناة » إذ كان الرمح أحد أسلحة القتال البارزة فى ذلك الوقت .

وفى الكناية عن الكرم شاع عن العرب قولهم « كثير الرماد » و « جبان الكلب » ، و « مهزول الفصيل » وعليه جاء قول الشاعر :

ومايك فى من عيب فإنى ‏ ‏ ‏ ‏ جبان الكلب مهزول الفصيل

وتفسير الكناية فى المثال الأول أن كثرة الرماد تدل على كثرة إحراق الحطب نتيجة كثرة الطعام المطهو ، ويلزم من ذلك كثرة الآكلين من الأضياف ، وجبن الكلب فى المثال الثانى معناه امتناعه عن النباح فى وجوه

الزائرين لشدة إلفه لهم ، إذ يترددون كثيرا على بيت صاحبه . وهزال الفصيل فى المثال الثالث ناشىء عن حرمانه من لبن أمه بتقديمه للضيوف ، أو بذبح الأم نفسها وتقديمها طعاما لهم ، ومؤدى ذلك كله فى الأمثلة الثلاثة هو الكرم . ومن الواضح أن طهو الطعام بالحطب ، وقيام الكلاب على حراسة البيوت ، واقتناء الإبل والنياق ترتبط جميعها بتقاليد الحياة العربية فى الصحراء منذ عهد بعيد ، وهى تعد غريبة على حياتنا اليوم ، ومن ثم لا يستسيغ الذوق المعاصر مثل هذه الأساليب النابعة منها .

كذلك نجد من أساليب الكناية ما هو مستحدث يستمد دلالته من روح العصر الحديث وتقاليده ، كقولنا فى الكناية عن التشاؤم : «ينظر إلى الدنيا بمنظار أسود» ؛ وفى الكناية عن القوة بأنها « لغة المدفع » فى نحو قولنا : « لغة المدفع أنسب اللغات لتحرير الأرض المحتلة » ، وفى الكناية عن الطائرة بأنها « سليل البخار » فى قول حافظ إبراهيم :

صفحة البرق أومضت فى الغمام　　أم شهاب يشق جوف الظلام

أم سليل البخار طار إلى القصـ　　ـد فأعيا سوابق الأوهام

وبجانب هذين النوعين من أساليب الكناية يوجد نوع ثالث لا يرتبط بعصر معين لبنائه من عناصر ثابتة فى الإنسان أو الطبيعة لا تختلف باختلاف العصور ، ولا يتفاوت إدراكها لدى الناس ، وذلك كالكناية عن التكبر بتصعير الخد والمرح فى الأرض فى قوله تعالى : « ولا تصعر خدك للناس ولا تمش فى الأرض مرحاً » ، والكناية عن قلة الخبرة والتجربة بنعومة الأظفار ، والكناية عن اجتياز مرحلة الطفولة إلى مرحلة اليفاعة والشباب بقولنا « شب عن الطوق » ، والكناية عن الغضب والانفعال بانتفاخ الأوداج وتقطيب الوجه ، والكناية عن العفاف والطهر بقولنا « طاهر الذيل » أو « نقى الثوب » ، والكناية عن المرأة بما جاء فى قوله تعالى : أو من ينشأ فى الحلية وهو فى الخصام غير مبين » فكل هذه الكنايات لا اختلاف بين المتحدثين بالعربية على إدراكها ، وهى سائغة الاستعمال فى كل العصور .

والاختلاف بين أسلوب المجاز وأسلوب الكناية فى رأى البلاغيين يتمثل فى اشتمال أسلوب المجاز على قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلى أو الشائع للكلمة ، فقول الله تعالى « يجعلون أصابعهم فى آذانهم من الصواعق حذر الموت » من قبيل المجاز المرسل علاقته الكلية ، إذ أطلقت الأصابع وأريد بها الأنامل . ولا يمكن أن يراد هنا المعنى الحقيقى للأصابع لاستحالة إدخالها فى الآذان . وكذلك الشأن فى الاستعارة يمتنع معها إرادة المعنى الأصلى بقرينة عقلية أو مقالية – فنسبة الأظافر إلى الموت فى قول البحترى :

صريع تقاضاه الليالى حشاشة ... يجود بها والموت حمر أظافر

من قبيل الاستعارة المكنية ، والعقل هنا هو الذى يرفض المعنى الحقيقى وهو إثبات الأظافر للموت .

أما فى أسلوب الكناية فإنه لا يمتنع معها إرادة المعنى الأصلى فى معظم الأحيان ، فيسوغ فى الآية القرآنية الأولى أن يعض الظالم حقيقة على يديه يوم القيامة ، كذلك يسوغ فى الآية الثانية أن يكون صاحب الجنة المدمرة قد قلب كفيه فعلا ، ومن الجائز فى بيت المتنبى أن يكون بنو كلاب كانوا يفترشون بسط الحرير حقيقة ، وأنهم أصبحوا بعد أن حطمهم سيف الدولة يفترشون التراب حقيقة أيضاً . والذى يصرف النظر فى كل ذلك وغيره من أساليب الكناية عن هذا المعنى الظاهر أن المعنى الآخر المتوارى فى الظل – إن صح التعبير – أكثر عمقاً واتساقاً مع الموقف .

فإذا صرفنا النظر عن موضوع القرينة فإن الكناية تكون ضرباً من المجاز دون حاجة إلى إفرادها قسما برأسه . وهو ما أميل إليه لاسيما أن إمكانية إرادة المعنى الأصلى لا تتحقق فيها فى كل الأحيان .



أنواع الكناية

يرى البلاغيون أن الكناية تأتى على ثلاثة أنواع :

النوع الأول : كناية عن صفة من الصفات كالترف ، والكرم ، والشجاعة ، والعفة .. إلخ . وذلك كقول امرىء القيس :

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحا لم تنتطق عن تفضل

ففى البيت كنايات ثلاث ، وهى قوله « فتيت المسك فوق فراشها » ، وقوله « نؤوم الضحا » ، وقوله « لم تنتطق عن تفضل » وهى جميعاً تدل على حياة الرفاهية والنعيم التى تتقلب تلك المرأة فى أعطافها ؛ فهى تعطر فراشها بنثار المسك ، وهى لا تنهض مبكرة من فراشها بل تظل فيه حتى الضحا ، وهى لا تفعل ذلك إلا لأن لديها من الخدم ما يضطلع بخدمتها وشئون بيتها ، وقد أكدت الكناية الثالثة هذا المعنى إذ نفت عنها الانتطاق ، بمعنى أنها لا ترتدى ملابس الخدمة المنزلية لأنه لا حاجة بها إلى ذلك .

ومن هذه الكناية أيضاً قول النابغة الذبيانى يمدح الغساسنة بالشام :

رقاق النعال طيب حجزاتهم يحيون بالريحان يوم السباسب[1]

فرقاق النعال بمعنى أنهم لا يمشون حتى يخصفوا نعالهم ويجعلوها سميكة ، وإنما يركبون الخيل ، ويلزم من ذلك الترف والسيادة ، فهى كناية عن صفة ، و « طيب حجزاتهم » كناية عن صفة أيضاً هى العفة والطهارة ،

---

(١) حجزة الإزار أو السروال : مجمع شدهما من الوسط ، الريحان : الزهر الطيب الرائحة ، السباسب : يوم عيد عند النصارى يسمى يوم الشعانين، وكان الغساسنة يدينون بالنصرانية .

وقوله « يحيون بالريحان يوم السباسب » كناية ثالثة عن صفة كذلك هى رقة أمزجتهم وحسن أذواقهم ومحافظتهم على التقاليد المرعية .

ومن الكناية عن صفة قول القائل يفتخر بقومه :

فلسنا على الأعقاب تدمى كلومنا   ولكن على أقدامنا تقطر الدما

فالشطر الأول كناية عن صفة الجبن التى ينفيها الشاعر عن قومه ، لأن الجروح الدامية على الأعقاب لا تكون ، فى الغالب ، إلا فى الجبان الذى يولى ظهره للمعركة فتلاحقه ضربات العدو من الخلف . والشطر الثانى كناية عن صفة أيضاً هى الشجاعة والإقدام . ومنشأ الدلالة على هذه الصفة أن سقوط الدماء على الأقدام يلزمه حدوث المواجهة مع العدو فى المعركة ، وذلك دليل الشجاعة والجرأة .

والنوع الثانى : كناية عن موصوف ومثالها الكناية عن القلب بأنه « مجمع الأضغان » فى قول الشاعر :

الضاربين بكل أبيض مخذم   والطاعنين مجامع الأضغان

وقريب منه قول البحترى يصف معركة بينه وبين ذئب :

فأوجرته خزقاء تحسب ريشها   على كوكب ينقض والليل مسود

فما ازداد إلا جرأة وصرامة   وأيقنت أن الأمر منه هو الجد

فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها   بحيث يكون اللب والرعب والحقد(١)

فهو يقول إنه وجه الطعنة الأولى إلى الذئب فكان رد الفعل عنده قوياً عنيفاً ، وازداد جرأة وصرامة ، فصوب إليه طعنة أخرى استقرت فى قلبه ، وقد كنى عن القلب بقوله : «بحيث يكون اللب والرعب والحقد».

---

(١) أوجرته : طعنته ، والخزقاء : الطعنة النافذة وقد شبهت بالكوكب المنقض ، أضللت نصلها : أدخلته .

ومن الكناية عن الموصوف قوله تعالى فى وصف سفينة نوح عليه السلام ، « وحملناه على ذات ألواح ودسر » ، فذات ألواح ودسر (المسامير) كناية عن موصوف هو السفينة ، وقول أحمد شوقى فى الكناية عن اللغة العربية بأنها « الضاد » فى قوله :

إن الذى ملأ اللغات محاسناً　　　جعل الجمال وسره فى الضاد

وقد شاع فى العربية وصف المرأة بأنها مخضوبة الكف أو البنان فصار ذلك كناية عنها من قبيل الكناية عن الموصوف ، وعليه قول المتنبى السابق ، وقول الآخر :

وإن حلفت لا ينقضِ النأى عهدها　　　فليس لمخضوب البنان يمين

النوع الثالث : كناية عن نسبة ويتمثل ذلك فى إثبات الصفة للشىء ، إما بإثباتها لما يلابسه ويعد جزءا منه كما فى قولنا « الذكاء بين عينيه » ، و « المهارة فى يديه » ، و « الحزم فى إهابه » ، فالعينان واليدان والإهاب كلها أجزاء من جسم الإنسان ، فإثبات الصفة لها يلزمه بالضرورة إثباتها للشخص نفسه ؛ وإما بإثباتها للشىء أو المكان الذى يحتويه ويحل فيه كقول زياد الأعجم :

إن السماحة والمروءة والندى　　　فى قبة ضربت على ابن الحشرج[١]

فقد أراد « أن يثبت هذه المعانى والأوصاف خلالا للممدوح وضرائب فيه ، فترك أن يصرح فيقول : إن السماحة والمروءة والندى لمجموعة فى ابن الحشرج ، أو مقصورة عليه ، أو مختصة به ، وما شاكل ذلك مما هو صريح فى إثبات الأوصاف للمذكورين بها ، وعدل إلى ما ترى من الكناية والتلويح ، فجعل كونها فى القبة المضروبة عبارة عن كونها فيه ، وإشارة إليه[١] . ومثله قول أبى نواس :

(١) عبد الله بن الحشرج كان أمير نيسابور فى بلاد فارس .

فما جازه جود ولا حل دونه ولكن يصير الجود حيث يصير

فقد توصل إلى إثبات الجود للممدوح بإثباته للمكان الذى يكون فيه .

وعليه قول الشنفرى يمدح امرأة بالعفة :

يبيت بمنجاة من اللوم بيتها إذا ما بيوت بالملامة حلت

فإن نفى اللوم عن بيتها يتطلب بالتبعية نفيه عن شخصها ، ويلزم من ذلك تجنبها لكل ما يسىء إلى شرفها .

---

(٢) الإعجاز ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧ .

سر الجمال فى التعبير بالكناية

تبين مما سبق أن التعبير الكنائى يتضمن معنيين ، أحدهما واضح يدل عليه ظاهر اللفظ بحسب شيوع استعماله فيه فى البيئة اللغوية ، والآخر خفى تابع للأول ولازم له بمقتضى العرف والعادة . وقد قلنا إن هذا المعنى الثانى الذى لا يدل عليه اللفظ بذاته هو المقصود فى أسلوب الكناية ، ومن ثم فإن المتكلم بهذا الأسلوب ينأى عن المباشرة والتحديد الصريح لما يريد أن يقول ، ويسوق تعبيراً ظليلا يحرك الفكر ، ويبعث على التأمل ، وتلك سمة من سمات الفنية فى التعبير اللغوى تبعده عن الرتابة التى تنشأ من طول استخدام الألفاظ فى معان محددة مألوفة .

ثم إن إرادة لازم المعنى فى الكناية أشبه ما يكون بإثبات الشىء بالبينة ، وذلك أقوى من التعبير الصريح المباشر ، وقد أوضح عبد القاهر ذلك بقوله : « أما الكناية فإن السبب فى أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح أن كل عاقل يعلم – إذا رجع إلى نفسه – أن إثبات الصفة بإثبات دليلها ، وإيجابها بما هو شاهد فى وجودها ، آكد وأبلغ فى الدعوى من أن تجىء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلا ، وذلك أنه لا تدعى شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف ، وبحيث لا يشك فيه ، ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط »(١) .

ومن الملاحظ أن كثيراً من أساليب الكناية يتسم بطابع التمثيل والتشخيص للمعانى ، وذلك أدعى لتأكيدها ورسوخها فى النفس ، لما هو معلوم من ائتناس النفس بالمحسوس ، ووثوقها به أكثر من المعنـــوى المجرد . لنتأمل مثلا التعبير عن معنى الشيخوخة وكبر السن فى قولنا « انحنى ظهره وصار يمشى على ثلاث » . لا شك أن هذا التعبير الكنائى يجسدها

---

(١) السابق ص ١١٠ ـ ١١١ .

لنا ، ويبرزها فى صورة حية ماثلة أمام العيان ، ولنتأمل أيضاً التعبير القرآنى الذى يقول :

« ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط » فقد كنى الكتاب الحكيم عن البخل بتصوير اليد مشدودة إلى العنق مقيدة به . ولنا أن نتصور حينئذ مدى ما يتصف به هذا المنظر من قبح ينفر السامع منه ويدفعه إلى نقيضه ، وهو البسط والعطاء .

على أن أسلوب الكناية فى بعض الأحيان يكون ضرورة يتطلبها الموقف ، وذلك حين يكون اللفظ الصريح تشمئز منه النفس ويعافه الذوق ، لمجافاته للآداب والقيم الاجتماعية ، أو يكون التعبير الصريح مدعاة للمتاعب ، ومثارا للأذى واستجلاب الخصومة .

التعـريض

بقى أن نشير إلى مصطلح يتردد كثير فى كتب البلاغة ، ويختلط — فى كتابات أغلب البلاغيين القدامى ومنهم عبد القاهر الجرجانى نفسه — بمصطلح الكناية ، وذلك هو « التعريض » . والذى يمكن أن نطمئن إليه أن التعريض يشترك مع الكناية ، فى كون التعبير لا يراد به معناه الذى يدل عليه ظاهره ، وإنما يراد به معنى آخر يرتبط به ويلازمه . إلا أن التلازم بين المعنيين فى الكناية أساسه العرف والعادة — كما سبق أن بينا — ولا يرتبط بموقف محدد أو سياق معين ، على حين أن التلازم بين المعنيين فى التعريض ينبع من الموقف الخاص الذى يقال فيه الكلام .

وهو بهذا الاعتبار لا يأتى إلا فى التركيب ، ولا يأتى فى الفرد على نحو ما تأتى الكناية ، فمثلا حين يقترف من يدعى الإسلام عملا مشيناً يلحق الأذى بغيره ، ثم تردد على مسامعه قول الرسول عليه السلام « المسلم من

سلم المسلمون من لسانه ويده » فإن ظاهر الحديث يعنى انحصار الإسلام فيمن سلم المسلمون من أذاه ، سواء كان هذا الأذى بالقول أو الفعل . لكنه فى سياقه الذى قيل فيه يعد تعريضاً بنفى الإسلام عن ذلك الشخص المعين . وفى قول الشاعر :

يلوم فى الحب من لم يدر طعم هوى   وإنما يعذر العشاق من عشقا

نرى الشاعر فى الشطر الأول يخبر — بأسلوب أقرب إلى التهكم — عن موقف اللائمين فى الحب دون أن يقاسوا لوعته وعذابه ، ثم يأتى الشطر الثانى ليقرر أن الذى يلتمس العذر للعاشقين هو من ابتلى بداء العشق . ولكنه فى سياق الفكرة الأولى يعد تعريضاً بمن خلا قلبه من الحب ، وأنه ينبغى له ألا يلوم العاشق لأنه لم يكتو بنار الحب مثله .

المبحث الثالث

« الصورة » وعلاقتها بأساليب البيان

يتردد مصطلح « الصورة image أو imagery كثيراً فى النقد الحديث ، ويكثر استخدامه بخاصة فى مجال نقد الشعر ، وليس من المبالغة القول بأنه يوشك أن يكون أكثر المصطلحات النقدية استخداما فى الوقت الحاضر . وقد يتبادر إلى الذهن أن كثرة استخدامه ترجع إلى سهولته وتحدد معناه ، وليس كل ذلك صوابا ، أما سهولته بالنسبة لمن يتصدى للدراسة الأدبية والنقدية فهذا صحيح ، وسوف نوضح ذلك فى الجزء الأخير من هذا المبحث ، وأما تحدد معناه فهو أمر لا نظنه واقعاً ، فهناك وجهات نظر متعددة فى هذا الشأن قد يلتقى فيها مفهوم الصورة أحيانا مع المفاهيم البلاغية لأساليب البيان السابقة وقد يختلف عنها ، وهذا ما يدفعنى إلى تناول هذا الموضوع وإلقاء مزيد من الضوء عليه .

إن أبسط دلالة لكلمة « الصورة » وأقربها إلى الأذهان هو دلالتها على التجسيم أو على الأشياء القابلة للرؤية البصرية(١) كما فى قول كوليردج من قصيدته « الملاح القديم Ancient Mariner :

تألق ضوء الصخرة ، ولا يقوم

فوق الصخرة إلا الكنيسة

وقد غرق ضوء القمر فى الصمت

---

(١) استخدمها القرآن الكريم بهذا المعنى فى قوله تعالى : « الذى خلقك فسواك فعدلك ، فى أى صورة ما شاء ركبك » ، وقوله : « الله الذى جعل لكم الأرض قرارا والسماء بناء وصوركم فأحسن صوركم » .

واستقرت آلة قياس الريح(١) .

فالضوء ، والصخرة ، والقمر ، والكنيسة ، وآلة قياس الريح كلها صور لارتباط كل كلمة منها بمدلول يمكن رؤيته بالعين .

وقد استخدم بعض المتأخرين من رجال البلاغة العربية الكلمة بهذا المفهوم – لكن دون أن تأخذ طابع المصطلح . وذلك حين وضعوها فى مقابل « المعنى » . نقرأ فى شروح التلخيص نقلا عن التنوخى فى كتابه « الأقصى القريب » : « تشبيه المعنى بالصورة والصورة بالمعنى لابد فيه من تجوز »(٢) . فإذا ذهبنا إلى شيخ البلاغيين عبد القاهر نلتمس عنده استعمالا اصطلاحيا لتلك الكلمة ، أو لما اشتق من مادتها كالتصوير مثلا على نحو ما صنع فى مصطلح « التمثيل » فإننا لا نعثر على شىء ، بل إننا نراه يتجاوز هذا الاستعمال العادى للكلمة ويطلقها على المجردات والمعانى المعقولة ، يبدو ذلك فى ثنايا حديثه عن الاستعارة حين عرض لذلك النوع الذى وصفه بأنه الصميم الخالص منها ، وحده بقوله « أن يكون الشبه مأخوذاً من الصور العقلية » كما فى استعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق فى قوله تعالى : « واتبعو النور الذى أنزل معه » ، واستعارة الصراط للدين فى قوله تعالى : « اهدنا الصراط المستقيم » ، « وإنك لتهدى إلى صراط مستقيم » وبعد أن يشرح التشابه الذى تم على أساسه استعارة النور للحجة والبيان يقول : « ... وهذا كما تعلم شبه لست تحصل منه على جنس ، ولا على طبيعة وغريزة ، ولا على هيئة وصورة تدخل فى الخلقة ، وإنما هو صورة عقلية »(٣) وقد نبه عبد القاهر فى إحدى الصفحات الأخيرة من كتابه « دلائل الإعجاز » إلى هذا التجاوز فى معنى الصورة . بيد أن هذا التنبيه ، فى الواقع ، يعزز

---

(١) انظر :
M. H. Abrams, A Glossary of literary Terms (third edition) p. 76.

(٢) شروح التلخيص ج ٣ ص ٣١٢ .
(٣) أسرار البلاغة ص ٤٦ .

الدلالة السابقة ويؤكدها ، فهو يقول : « واعلم أن قولنا « الصورة » إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس ، بخصوصية تكون فى صورة هذا لا تكون فى صورة ذاك . وكذلك كان الأمر [فى] المصنوعات ، فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى فى أحد البيتين وبينه فى هذه صورة غير صورته فى ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور فى كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ : وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير »(١) .

وفى إطار المعنى التجسيمى للصورة كانت نزعة أصحاب الاتجاه التصويرى imagist أو المادى physical فى الشعر ، فالشعر عندهم تعبير بالصور المجسمة للأشياء والموضوعات التى يعالجونها ، لكن الحق أن الصورة هنا لا تبدو تمثيلا مصورا جامدا a pictorial representation وإنما تنبض بالعاطفة والفكر معا ، ولذا يقول إزراباوند Ezra Pound — أحد شعراء هذا الاتجاه والمنظرين له — عن الصورة الشعرية إنها هى « التى تقدم مركبا عاطفيا وعقليا فى لحظة من الزمن ... وإن تقديم مثل هذا المركب فى لحظة واحدة هو الذى يعطى الإحساس بالتحرر المفاجىء ... وإنه خير للمرء أن يقدم صورة واحدة فى حياته من أن ينتج أعمالا وافرة غزيرة »(٢) وهو يقصد بالطبع تلك الأعمال التى لا تتضمن صورة من النوع الذى يعنيه ، وقد كان دافعه إلى ذلك إيمانه بأن « التعبير العام فى ألفاظ مجردة كسل ، إنه مجرد حديث وليس فنا أو إبداعا »(٣) . على أنه فى كثير من الأحيان

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٤٤٥ .

(٢) Winifred Nowottny, op. cit., p. 57.

(٣) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشوش ، بيروت ١٩٦١ ، ص ١٠٨ .

تتحول الصورة الشعرية التجسيمية إلى رمز لا يمنح دلالته ولا يفض مكنونه للمتلقى للوهلة الأولى فيصحب وضوحها فى نفوسنا إحساس بالغموض ، ويرتبط ذلك بالحديث عن الصورة الرمزية التى سنعالجها فى الصفحات القادمة .

ثمة دلالة أخرى للصورة أوسع دائرة من الدلالة السابقة ، وهذه الدلالة مستخدمة لدى علماء النفس وعلماء الجمال ، وتتمثل فى أنها استحضار العقل أو التوليد العقلى mental reproduction لما سبق إدراكه بالحواس ، وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيا visual فتدخل مدركات الحواس الأخرى من المسموعات والمشمومات والمذوقات والملموسات ، وهــذا الاستحضار أو التوليد للمدركات الحسية (الصورة) مجال اختلاف بين البشر تبعا لاختلافهم فى أنواع التجارب مع الأشياء الحسية التى مر بها كل منهم والتى يتألف منها رصيده النفسى الذى يستثار عند حضور الرمز الدال ، وهو الكلمة أو التعبير . وقد أشار إلى ذلك ريتشاردز فقال « إنه ينبغى لنا أن ندرك بوضوح تام أن الأفراد لا يختلفون فيما بينهم فى أنماط الصور التى يستخدمونها فحسب ، وإنما هم يختلفون أكثر من ذلك فى طبيعة الصور الجزئية الخاصة التى يولدونها »(١) . وفى رأى بعض النقاد أن كل صورة ، حتى أكثر الصور تمحضا للعاطفة أو العقل لا تخلو من أثر للحس فيها فقول الشاعر :

انتهى ، سيدتى الطيبة ، اليوم المضىء انقضى

ونحن مقبلون على الظلام

يعد صيحة شديدة تبلغ العاطفة فيها ذروتها ، ومع أنها لا تقدم صورة للعين فإنها تتحدث بلغة البصر(٢) .

---

(١) إ . ا . ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، ١٩٦٣ ص ١٩٧٥ .

(٢) Day lewis, The Poetic Image, (London, 1968) p. 19.

وبهذا المعنى للصورة لا يقتصر ورودها على المجاز(١) — أو التشبيه والاستعارة — بل تأتى أيضا بأسلوب الحقيقة . لنأخذ مثلا قول الشاعر الصينى فى حبيبته التى ارتحلت بعيدا عنه :

لقد توقف حفيف ثوبها الحريرى :

ونما الغبار على الممر المرمرى .

غرفتها الفارغة باردة هادئة :

والأوراق المتساقطة تراكمت على الأبواب .

آه ! كيف أستطيع أن أهدى قلبى الموجع .

وأنا أحن إلى تلك السيدة الجميلة :

فلغة الأسطر الأربعة الأولى من قبيل الحقيقة لكنها ترسم صورا تلمس عددا من مجالات الحس المختلفة ؛ فهى تثير ما يدرك بالعين ، وما يدك باللمس ، وما يدرك بالإحساس(البرودة) ، بل وما يدرك بالشم إذا كان للأوراق المتساقطة رائحة الأوراق الميتة . وهذه الصور جميعا توحى بغياب الأشياء فحفيف الثوب الحريرى غير موجود ، وتزايد الغبار على الممر المرمرى آية على أن الأرجل لم تعد تسير فوقه أو أنه لا يوجد ذلك الإنسان الذى كان يهتم به ويحرص على نظافته ، وبرودة الغرفة دليل على خلوها ممن كان يبث فيها دفء الحياة ، وتلك الأوراق المتساقطة التى تراكمت على الأبواب هى أوراق السنة الماضية(١).

---

(١) يشمل المجاز figure of speech أو figurative language التشبيه simile والاستعارة metaphor كما يشمل ما يأتى : Synecdoche أى تسمية الجزء باسم الكل أو العكس و Metonymy بمعنى اطلاق الشىء على ما يرتبط به نوعا من الارتباط كما فى اطلاق « التاج » على الملك أو الملكة ، أو إطلاق اسم الشخص على مؤلفاته · وكلاهما صورة من صور المجاز المرسل فى البلاغة العربية ·

(٣) انظر أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة (ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ، بيروت ١٩٦٣) ص ٥٨ ، ٥٩ ·

ومن أمثلة التصوير بأسلوب الحقيقة قول الله عز وجل : « ولا تحسبن الله غافلا عما يعمل الظالمون إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار . مهطعين مقنعى رءوسهم لا يرتد إليهم طرفهم وأفئدتهم هواء » فشخوص أبصار الظالمين وما تلاه من أوصاف حقيقية فى الآية الثانية تصوير حسى للهول والذهول والاستسلام الذى يسيطر على الكافرين فى ذلك اليوم ، فأبصارهم مفتوحة لا تطرف ، وهم يسرعون الخطا ، ورفع الرءوس مع فتح العيون تجسيد لصورة المترقب الذى ملأ الخوف قلبه فاشرأب بعنقه ينتظر فى خوف واستجداء ، وقد فرغ قلبه من أى شيء يمكن أن يتعلق به أو يستمد منه أملا أو أمانا .

ويمثل التشكيل الصوتى فى حالتى الحقيقة والمجاز ، سواء جرس الكلمات أو نغم التركيب بأسره أو موسيقى البيت فى الشعر ، عنصرا له خطره فى رسم الصورة وإبرازها وخلق عوامل التأثير لها . وقد بلغ التعبير القرآنى مستوى فريداً فى هذا المجال ، فنرى فيه الصورة المعبرة الحسية : بدلالتها أو جرس أصواتها أو بهما معاً مضموما إليهما تآلف السياق كله إذا اقتضى الأمر ، وقد أسلفنا الحديث فى المبحث الأول من هذا الكتاب عن أثر التشكيل الصوتى فى كلمة « يصطرخون » من قوله تعالى : « والذين كفروا لهم نار جهنم لا يقضى عليهم فيموتوا ولا يخفف عنهم من عذابها كذلك نجزى كل كفور . وهم يصطرخون فيها » فى تقديم الصورة الحية لما سوف يلقاه الكفار من عذاب بالنار يوم القيامة يدفعهم إلى الصياح والجلبة بأصوات خشنة غليظة ، تكتظ بها حناجرهم دون أن يكون لها صدى أو استجابة من قبل الله عز وجل . وكذلك بينا ما لجرس الأصوات فى كلمة « اثاقلتم » من أثر فى تجسيد حركة المتثاقلين المتبلدة العازفة عن النهوض ، النازعة إلى السقوط والالتصاق بالأرض . وفى قول الله عز وجل على لسان نوح عليه السلام : « قال يا قوم أرأيتم إن كنت على بينة من ربى وآتانى رحمة من عنده فعميت عليكم أنلزمكموها وأنتم لها كارهون » نحس أن كلمة « أنلزمكموها » تقدم — بتشكيلها الصوتى — صورة قوية لمعنى الإكراه ، وذلك باشتمالها على عدد من الضمائر تتوالى فى النطق فى غير ما انسياب ، بما يشعر بعدم الرضا والائتلاف .

وهو الشعور الذى يسيطر على الكارهين بازاء ما يكرهون . ونقرأ قول الله عزوجل : « وإن منكم لمن ليبطئن » فنرى أن صورة التبطئة قد ارتسمت فى جرس العبارة كلها ، وفى جرس « ليبطئن » خاصة . وإن اللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبط فيها ، حتى يصل ببطء إلى نهايتها (١).

وفى كثير من الأحيان يتجاوز التصوير بالحقيقة والتصوير بالمجاز فى النص الواحد ؛ ونماذج ذلك كثيرة متعددة فهذاهو الصمة بن عبد الله القشيرى كان يحب ابنة عمه ويرغب فى الزواج منها ، لكن هذا الزواج لم يتم فيئس الصمة وارتحل عن الحى الذى كان يعيش فيه مع ابنة عمه ، بيد أن نوازع الحب والهوى غالبته وحاولت أن ترده إلى موطن هواه ، وقد تفجرت نفسه الشاعرة فى أثناء هذه المحنة العاطفية بهذه الأبيات :

حننت إلى ريا ونفسك باعدت ... مزارك من ريا وشعبا كما معاً

فما حسن أن تأتى الأمر طائعا ... وتجزع أن داعى الصبابة أسمعا

ألا ياخليلى اللذين تواصيا ... بلومى إلا أن أطيع وأسمعا

قفا ودعا نجداً ومن حل بالحمى ... وقل لنجد عندنا أن يودعا

ولما رأيت البشر قد حال بيننا ... وجالت بنات الشوق يحنن نزعا

تلفت نحو الحى حتى وجدتنى ... وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعا

بكت عينى اليسرى فلما زجرتها ... عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معاً

وأذكر أيام الحمى ثم أنثنى ... على كبدى من خشية أن تصدعا

فليست عشيات الحمى برواجع ... عليك ولكن خل عينيك تدمعا(٢)

---

(١) انظر سيد قطب : التصوير الفنى فى القرآن ص ٧٦ .

(٢) الأبيات فى شرح ديوان الحماسة للمرزوقى ، القسم الثالث ص ١٢١٥ نشر الأستاذين أحمد أمين وعبد السلام هارون وقد جاءت فى الأغانى ج ٥ ص ١٢٧ ، والأمالى ج ١ ص ١٩٠ — ١٩١ مع اختلاف بينها فى الترتيب .
والبشر : اسم لجبل فى المنطقة ، الليت : صفحة العنق ، الأخدع : عرق فى

فالصور الحسية الحقيقية كثيرة فى هذه الأبيات تدل عليها أمثال « خليلى » و « البشر » و « تلفت نحو الحى » ، «وجعت من الإصغاء » ، « بكت عينى اليسرى » ، « أنثنى على كبدى » الخ ، وإلى جانبها صورة مجازية فى قوله « داعى الصبابة أسمعاً » ، وقوله « جالت بنات الشوق » . ومن نماذج ذلك أيضاً قول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته « أنا والمدينة » :

هذا أنا

وهذه مدينتى

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان ، والجدران تل

تبين ثم تختفى وراء تل

وريقة فى الريح دارت ، ثم ضاعت فى الدروب

ظل يذوب

يمتد ظل

وعين مصباح فضولى ممل

دست على شاعه لما مررت

وجاش وجدانى بمقطع حزين

بدأته ثم سكت .

— من أنت يا . . من أنت؟

الحارس الغبى لايعى حكايتى

لقد طردت اليوم

من غرفتى

وصرت ضائعاً بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتى

فالصور المتلاحقة فى هذه القصيدة تنم عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه تجاه المدينة التى يعيش بين جنباتها، وهى مشاعر الغربة والضياع و الإحساس بفقدان الذات وانطماس الهوية ، وقد توزعت هذه الصور مابين الحقيقة والمجاز ، فمن الصور الحقيقية « هذا أنا » و « هذه مدينتى » و« رحابة الميدان » و« الجدران تل » ،والوريقة التى دارت فى الريح . وبجانب هذه الصور صورة الظل الذى يذوب ، وصورة عين المصباح الذى يتتبع الشاعر فى فضول ممل و كلتاهما من قبيل المجاز :

وقد أولى نقاد الرومانتيكية وشعراؤها « الصورة الشعرية » اهتماما كبيراً ولم تكتسب الفكرة القائلة بأن الصورة لب القصيدة ، وأن القصيدة فى ذاتها قد تكون صورة كلية مؤلفة من مجموعة من الصور الجزئية ـ الذيوع والانتشار إلا على أيديهم . وربط الرومانتيكيين بين الصورة وفن الشعر أضفى عليها سمة خاصة لأن الشعر عندهم فيض العاطفة والشعور ، ومن ثم لا يكفى لتحقق الصورة الشعرية عندهم ـ كما يقول . دى . لوس ـ أن تكون الكلمة أو العبارة مرتبطة بصفة حسية ، لأن الصحفى و كاتب الإعلانات كثيراً ما يخلقان صورا حسية بهذا المعنى ، لكنها لا تعد صورا شعرية لخلوها من العاطفة والإحساس . وقد قال كوليردج فى هذا الصدد : « إن الصور مهما تكن جميلة لا تميز الشاعر فى ذاتها ولا تصبح دلائل على العبقرية الأصلية إلا بقدر ما يسيطر عليها من شعور قوى أو ما يبعثه ذلك الشعور القوى من صور أو أفكار مترابطة(١) .

C. Day Lewis, op. cit., p. 19.

وبتأثير هذا المفهوم الرومانتيكى للصورة الشعرية لا يعتد النقد الحديث بالصور القائمة على مجرد التشابه الحسى بين الأشياء دون النفاذ إلى جوهرها والتغلغل فى أعماقها. وإذا كانت الألوان والأشكال وسائر العناصر الحسية كالملمس والمطعم والرائحة تستحوذ على ألباب الشعراء فإن استخدامهم لها ينبغى أن يكون مبعثه إثارة الشعور عند المتلقى بنفس الصورة التى تفجر بها الشعور عندهم، أو قريباً منها، على الأقل، وذلك لا يكون إلا بالنفاذ إلى لباب الأشياء، دون الوقوف عند ظواهرها، وقد كان الأستاذ عباس العقاد من أوائل من أشار إلى ذلك فى نقدنا العربى الحديث إذ قال: « ... وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء حمراء مثله فى الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعر وتيقظه، وعمقه، واتساع مداه، ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً(١)».

وبذلك يختلف منهج النقاد المحدثين مع منهج البلاغيين القدامى الذين استحسنوا هذا الضرب من التصوير، وجعلوا عنصر الغرابة وتباعد ما بين الطرفين سببا لهذا الاستحسان على نحو ما سبق بيانه، فالمهم عندهم مجرد العثور على شبيه بعيد للشىء فى شكله، أو لونه، و حجمه، أما وقع هذه الصورة على النفس ومدى تأثيرها فى الوجدان فليس فى الاعتبار.

وانطلاقا من تلك الرؤية النقدية الحديثة للصورة الشعرية حاول الدكتور

---

(١) الديوان ١٠/١٦.

عز الدين إسماعيل أن يقيم تراثنا العربي في مجال الصورة - ويقصد بها التشبيه والاستعارة فقط - شعرا ونقدا ، فذهب إلى أن الصورة في الشعر القديم - وكذلك الذوق النقدي والبلاغي - كانت تتسم بالنزعة الحسية ، فكل من الشاعر والناقد كان ينزع نزعة حسية في فهم الجمال وفي تصويره ، فكان الجمال عنده فيما ترضى عنه الحواس ، كل حاسة وما يوافقها(١)، ويضرب مثالا لذلك بقول ابن المعتز في وصف الهلال الذي أعجب النقاد قديما وهو قوله :

وانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

فقد شبه الهلال ، في شكله المنحني على صفحة السماء الزرقاء ، ولونه الأبيض الذي تتوسطه - بحسب ما يتراءى للناظر إليه - بقعة سوداء ، بهيئة زورق مصنوع من الفضة يسبح في الماء وقد أثقلته حمولة من العنبر ؛ فالتشابه هنا قائم على الشكل واللون ، وربما الحجم أيضاً باعتبار النظر من مسافات بعيدة. ويضيف الدكتور عز الدين إلى هذه الصفة صفات أخرى يرى أن الصورة الشعرية القديمة تتصف بها ، وهو يستخلصها من هذا البيت أيضاً ، وهذه الصفات هي الحرفية ، والشكلية ، والجمود ، ويعني بالحرفية « أن يصرف الشاعر كل همه في أن يأتي للشيء بالصورة الموازية له ؛ المتطابقة معه جزئياً وكلياً » كما فعل ابن المعتز ، حين « استطاع أن يجد في تصويره للهلال الشيء الموازي له في عالم الحس فراح يضعه في جانبه ، فإذا هما يتطابقان تطابقاً تاماً ، كما يتطابق المثلثان المتساويا الأضلاع والزوايا » ويقصد بالشكلية فقدان الصورة الشعريه القديمة للتأثير الشعوري وقيامها على عنصر المحاكاه الشكلية فحسب ، والبيت السابق مثال لهذا ، فليس هناك أي ارتباط نفسي بين الزورق والهلال ، « إن الهلال يثير في النفس معاني ومشاعر لا حصر لها ، يثير فيها مشاعر الطفولة التي تحبو ، ويثير فيها معاني

---

(١) الأدب وفنونه (دار الفكر العربي ، ط الثانية ١٩٥٨) ص ١١٦ .

الأمل فى مستقبل بسام وضىء ، يثير فيها الشعور بتجدد الحياة وقد يثير فيها الإحساس بالضعة ، وما أشبه . فإذا انتقلت إلى الصورة التى كان من المفروض أنها ستقرب فى نفوسنا واحداً من هذه المشاعر وتحدده لم تجد بين هذه الصورة ، وأى شعور من تلك المشاعر علاقة ، وبخاصة حين نتذكر « العنبر » الذى لم يأت به الشاعر فى الصورة إلا لأنه أقرب شىء يساوى ويوازى حسيا منطقة السواد « المضىء » الذى يقرب من اللون البنى ، والذى يقع فى منحنى الهلال(١) » : بل إن اندفاع الشاعر القديم وراء هذه المطابقة الشكلية بين طرفى الصورة كان يدفعه أحيانا إلى إثارة مشاعر متعارضة ، كما فى ذلك البيت الذى أراد الشاعر فيه أن يصور فتاة باكية حزينة نادمة فقال :

فأمطرت لؤلؤ من نرجس ، وسقت وردا ، وعضت على العناب بالبرد

فقد صور الدمع المتساقط باللؤلؤ ، والعين بالنرجس ، والخد بالورد ، وأطراف الأصابع المخضوبة بالعناب ، والأسنان البيضاء بالبرد (حبيبات الثلج) ، فكل هذه الاستعارات ، أو الصور لم تقم المشابهة بين الطرفين فيها إلا على أساس الشكل الخارجى دون أن يفطن الشاعر إلى أن هذه الصور تثير فى نفس الملتقى مشاعر وأحاسيس تتناقض مع ما يثيره منظر البكاء والندم الذى استهدف تصويره ، فالمطر واللؤلؤ والنرجس والورد والعناب — وهى جميعاً العناصر التى تكونت منها الصورة — لا يمكن أن تكون أداة لنقل مشاعر الحزن والندم ، بل لعلها تثير فى النفس مشاعر البهجة والارتياح ، أى المشاعر المضادة(٢) : أما الصفة الأخيرة من الصفات التى تتصف بها الصورة الشعرية القديمة فهى الجمود ، بمعنى أن عناصرها كانت جامدة ، وليس فيها أية خاصة عضوية أو حركية(٣) .

---

(١) الأدب وفنونه ص ١١٨ .
(٢) السابق ص ١١٩ .
(٣) السابق ص ١٢٠ .

ومع موافقتنا على ما ذهب إليه الدكتور عزالدين فى أن كلا من التشبيه والاستعارة فى البيتين اللذين أوردهما يتصف بالصفات التى ذكرها ، وهى الحسية ، والحرفية ، والشكلية ، والجمود — فإن الحكم على الصورة الشعرية القديمة ، والذوق النقدى الذى واكبها ينبغى ألا يتم من خلال نموذج واحد أو نموذجين ، لأن تعميم الحكم على هذا النحو الذى قال به كان يتطلب منه القيام بنوع من الاستقراء لشعراء القدامى من ناحية ، وللدراسات البلاغية والنقدية التى تناولت هذا الشعر من ناحية أخرى ، وكان يكفيه فى هذا الصدد أن يقرأ ما قاله الإمام عبد القاهر فقط فى المعايير الفنية الجمالية التى أقامها أساساً للحكم بجمال التشبيه والاستعارة .

حقاً إن عبد القاهر قد استحسن نماذج من التشبيهات والاستعارات فى الشعر تماثل النموذجين السابقين ، من حيث الحسية والحرفية ... الخ ، كتشبيه الورد المسمى بـ « الشقيق الأحمر » فى ارتفاعه وانخفاضه بأعلام الياقوت المنشور على رماح من زبرجد ، وكتشبيه زهرة النرجس بمداهن درحشوها من عقيق ، وتشبيه زهرة البنفسج على عودها الأخضر بأوائل النار فى أطراف الكبريت ، وتشبيه البرق فى وميضه وانطفائه بالمصحف فى انفتاحه وانطباقه ... إلخ ؛ وكانت له وجهة نظره فى هذا الاستحسان، على النحو الذى فصلناه آنفاً ، لكن هذه النماذج ، وما كان على شاكلتها من التشبيه الصريح ، لا تمثل خلاصة ما انتهى إليه ذوقه الفنى فى تقويم التشبيه والاستعارة ، وإنما هى لون واحد فقط من الألوان التى استجادها واستحسنها ؛ وهناك إلى جانب هذا اللون لون آخر لا يقوم التشابه بين الطرفين على أساس الصفات السابقة ، وإنما على أساس النفاذ إلى جوهر الأشياء وحقائقها ، كما فى التمثيل .

على أن الصور القائمة على التشبيه الحسى نفسه ليست معيبة فى كل حال بل إنه متى توافر فيها وحدة الشعور المثار بين الطرفين فإنها تكون صوراً رائعة جيدة لا وجه للقدح فيها ، أو الانتقاص منها — ومن أمثلة ذلك قول الشاعر

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كوكبه

فإن صورة الليل المظلم ونجومه المتهاويه تثير الفزع والاضطراب فى النفس وهو نفس الشعور الذى تثيره صورة الالتحام بالسيوف فى المعركة .

كذلك قول ابن الرومى فى تصوير المصلوب :

كأن له فى الجو حبلا يبوعه إذا ما انقضى حبل أتيح له حبل

يعانق أنفاس الرياح مودعا وداع رحيل لا يحط له رحل

فعلى الرغم من استقصاء ابن الرومى فى الوصف ، واستيفائه كافة العناصر التى يبدو عليها الطرفان من الخارج على نحو يوهم بالشكلية ، فإن الشعور بالرثاء والإشفاق الذى يثيره منظر المطلوب فى النفس يتجاوب تماما مع الشعور الذى يبعثة منظر من يقيس حبلا فى الجو دون أن ينتهى عمله ، ومنظر من يعانق الرياح مودعا دون أن يفرغ له وداع ، لأنه دائماً راحل لا يلقى عصا الترحال .

أما أكثر دلالات الصورة الشعرية شيوعا فى النقد المعاصر فهو إطلاقها على التشبيه والاستعارة لكن مع ملاحظة الفارق الكبير فى الطبيعة الفنية بين التشبية والاستعارة فى ظل المفهوم القديم ، وبينهما فى ظل المفهوم الحديث والمعاصر ، فقد تبين لنا مما سبق أن الرؤية البلاغية القديمة لكل من التشبيه والاستعارة كانت تتسم بالحرص على الوضوح ، ومنطقية العلاقات بين الأشياء التى يتم الربط بينها سواء بطريق التشبيه أو الاستعارة ، وعدم الخروج فى ذلك على السنن المألوف . يبدو ذلك جليا فيما اشترطه عبد القاهر فى عقد التشبيه بين الأشياء المحسوسة المتباعدة فى الجنس من أن تكون بينها علاقة صحيحة ، وفيما أشار إليه البلاغيون والنقاد القدامى بعامة فى الاستعارة من التناسب والملاءمة بين المستعار منه والمستعار له ، وحديثهم عما أسموه بالاستعارة السيئة أو القبيحة .

وقد اهتزت الآن هذه العلاقة التقليدية بين طرفى الصورة التشبيهية والاستعارية بشكل حاد ، وذلك منذ ظهور الرمزية وما تفرع عنها وتأثر بها

من اتجاهات شعرية، على نحو ما يبدو فى شعر التصوير بين الإنجليز والأمريكان كما أصبح هذا الضرب من الشعر يمثل الموجة الغالبة فى شعرنا العربى المعاصر.

وأهم ماتتميز به الصورة الرمزية أنها أصبحت - كما يقول رينيه ويليك - « شيئاً tihng » . ، وأن العلاقة بين المستعار له vechicle والمستعار tenor غدت معكوسة . ويضيف ويليك أن التعبير فى الرمزية منفصل عن الموقف، فالزمان والمكان ، والتاريخ والمجتمع ، هينة القيمة ضئيلة الشأن ، ولا اعتداد إلا بالعالم الباطنى بالمعنى الذى قصده برجسون، فهو الذى يمثل أو غالبا ما يومأ إليه بذلك الشىء أو الشخصى الحىء . وإذا استعملنا أساوب النحاة فإنه يمكن القول بأن المسند إليه subject فيها يصبح مسندا predicate(١) .

وعالم برجسون الباطنى الذى أشار إليه ويليك ليس إلا تلك الأحاسيس الدقيقة الغائمة فى اللاشعور والتى يستعصى على اللغة العادية تحديدها ، كما لا يمكن وصفها وصفا مباشراً، وليس من سبيل إلى التعبير عنها إلا بالإيحاء ، وذلك باعادة خلقها فى عقل القارىء باستعمال الرموز الغامضة . وفى سبيل تكوين هذه الصورة تنهار الحواجز القائمة بين مجالات الإدراك الحسى المختلفة ويحل محل الاختلاف بينها ، التجاوب والتوافق ، أو ما يسمى بتراسل الحواس Correspondence بمعنى استعارة الأوصاف الخاصة بأحد مجالات الحواس لمجال آخر، فتوصف المرئيات بأوصاف المسموعات أو المشمومات ، أو توصف معطيات السمع بما توصف به معطيات البصر أو اللمس أو الذوق ، ومن ثم تخلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم تكن لها من قبل ، فنقرأ أمثال هذه التعبيرات : « الضوء الناعم » ، « العطر القمرى » ، « اللون الدافىء » وهكذا . ومبنى هذا التراسل بين الحواس على « أن اللغة فى أصلها رموز اصطلح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف خاصة ، والألوان والأصوات

---

(١) Discriminations, Further Concepts of criticism (London 1971) p. 113.

والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هوأوقريب مما هو. وبذا تكمل أداة التعبير بوصولها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة »(١)، نجد نماذج لذلك فى شعر جماعة أبولو أمثال على محمود طه ، وإبراهيم ناجى ، ومحمد عبد المعطى الهمشرى ، ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم ، ومن أمثلته قول الهمشرى فى إحدى قصائده :

أنت حلم منـــور ذهبى طاف فى أفق عالم مسحور

يتجلى على غياهب روحى بجناح من الضياء البشير

أنت عطر مجنح شفقى فاوح الروح فى همود الذهول

فدسرى فى الخيال طيب شذاه من زهور فى شاطىء مجهول

أنت كوخ معشوشب فى رباة مقمر الصمت سر مدى الخيال

نعست روحى الكلية نشوى فيه ترعى فجرى هذا الجمال

فقد أسبغ الشاعر على العطر لون الشفق ، ووصف الصمت بأنه مقمر إذ كان يهدف إلى الإيحاء بإحساسه الباطنى فعبر عنه بصورة تقوم على التراسل بين العطر الذى يدرك بالشم وبين الشفق الذى يدرك بالعين ، كذلك ترجم هذا الإحساس مرة أخرى بوصف الصمت بالبياض الذى يدل عليه القمر.

على أن تراسل الحواس فى الواقع ليس إلا ضربا من ضروب تشكيل الصورة الرمزية يندرج تحت السمة الأساسية لها ، وهى تحلل المنطق الواقعى للأشياء ، فالصورة الرمزية « شىء » كما يقول ويليك ، بمعنى أنها تبدأ من

---

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث (القاهرة ١٩٦٢) ص ٤٨٣ .

الواقع وتستمد منه ، لكنها ترتد إلى ذات الشاعر لتتشكل وفقا لشعوره الباطن وخفايا نفسه العصية على التعبير الصريح ، وفى هذا التشكيل لايلتزم الشاعر بواقع الأشياء بل يلجأ إلى تفتيت هذا الواقع والتقاط بعض عناصره ونسج علاقات جديدة بينها على نحو تبدو فيه الصورة تركيبة أخرى مغايرة الواقع ومدثرة بالغموض ، فالصورة الرمزية إذن « واقعية بحسب أصلها ولكنها غير واقعية فى علاقاتها وتشكلها الفنى وهى تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم المادة ، ومن ثم يبدو لنا فى كثير من الأحيان أن الشاعر يعبث فى صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعية والواقع أنه لا عبث هناك ، إذ ليس ضرورياً أن يكون عالم الفكر مطابقاً لعالم الواقع »(١) ومن الإجحاف حينئذ أن نحتكم إلى النظر العقلى فى تذوق مثل هذه الصور (٢) ويمكن أن نقدم النموذج الآتى من قصيدة بدر شاكر السياب « رؤيا فى عام ١٩٥٦ » لعله يوضح خصائص الصورة الرمزية السابقة يقول السياب :

ما الذى يبدو على الأشجار حولى من ظلال ؟

منجل يجتث أعراق الدوالى

قاطعا أعراق تموز الدفينة

وعلى القنب أشلاء حزينة .

رأس طفل سابح فى دمه

نهد أم تنقر الديدان فيه ، فى سكينة

أى آه من دم فى فمه ؟

---

(١) الدكتور محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر (القاهرة ١٩٧٧) ص ٣٤١ .

(٢) انظر الدكتور عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر (القاهرة ١٩٦٦ .

لا تستطيع النظرة المنطقية أن تكون حكما على دلالات هذه الصور ، حقاً إن مفردات كل صورة مستمدة من الواقع فهناك المنجل ، والأعراق والقنب ، ونهد الأم ، والديدان .. إلخ . لكن كل صورة فى جملتها غير واقعية ؛ فالمنجل لا يجتث زرعاً حان حصاده كما هو معروف ، ولكنه يجتث أعراق الدوالى بل أعراق تموز رمز الخصب والنماء ، وذلك يوحى بقتل الحياة ، ونهد الأم يمثل جزءاً من صورة ، ومنطق الواقع يربطه بطفل رضيع لكن الشاعر لم يصنع ذلك ، فهذا النهد تنقر الديدان فيه ، وفى هذا أيضاً تجاوز شديد للواقع لأن النقر ليس من خواص الديدان ، ثم هناك الآهة وهى من دم ؛ ولسنا ندرى فم من هذا الذى يتحدث عنه الشاعر ؟ إذا كان فم الطفل فالطفل قد فارن الحياة ولم يعد من الممكن أن يتأوه أو تصدر عنه أى خلجة من خلجات الحياة . بيد أن العلاقات الواقعية لا مكان لها هنا وليست هذه الصور إلا رمزاً يبث الشاعر من خلاله أحاسيسه الكامنة فى اللاوعى إبان الحكم الشيوعى الإرهابى الذى سحق الأبرياء فى العراق ، والإيحاء بما يستشعره فى أعماقه من البشاعة والنتن والقبح إزاء ما يرتكب من جرائم .

وهذا نموذج آخر من الشاعر الانجليزى وليم بليك وهو قصيدته « الوردة المريضة » وهو نموذج أكثر انغماسا فى الأداء الرمزى من سابقه :

أنت مريضة أيتها الوردة

فالدودة الخفية غير المرئية

التى تزحف فى ظلام الليل

حين تعوى العاصفة

قد تسللت إلى مضجعك

القرمزى البهيج

وحبها الخفى المظلم

قضى على حياتك

وقد علقت اليزابيث دور على هذه القصيدة بكلام جيد أرى من الخير تقديمه بنصه إلى القارئ. تقول درو : « ليس هنا معادلة بسيطة بين شيء مادي محسوس ومعنى عاطفي وآخر أخلاقي ، ولكنا جملة وفى آن واحد نمر بتجربة هذه المقولات الثلاث ، الأمر الذى يخلق فينا إحساسا بعاطفة شريرة عنيفة وراء هذه الألفاظ المخيفة بالرغم من بساطتها . والقصيدة فى ظاهرها تتحدث عن زهرة وآفة من آفات الحديقة — وردة ودودة — ولكن الأسلوب يوحى منذ الوهلة الأولى بأن المضمون الحقيقى رمزى بحت . فالوردة والدودة وحالتهما إنما هى تصوير لإحساس داخلى درامى لا دخل له بزهرة فى حديقة .

وهذه الحالة لا يعبر عنها تعبيرا منطقياً على الإطلاق ، وإنما نحس بها من خلال تداخل الألفاظ البسيطة التى اكتنزت بالأحاسيس واحتمال مغزى متسع . وليس من المستطاع أن نكشف عن كنه هذه الدراما الداخلية على وجه التحديد . فإن التضاد بين الوردة والدودة أو البهجة ووسيلة الخراب يوحى لنا بوجود روح فاسدة فى النظام الأخلاقى والعاطفى كما هى موجودة فى الطبيعة ، وهذا تفسير بديهى . ولكن مادامت الدودة ترمز إلى عاشق غامض فإن ذلك قد يشير إلى الأنوثة — أو امرأة معينة — هى التى كانت ضحية هذه المأساة ، وروح الشر تكمن فى كل عبارة فى القصيدة باستثناء بيت واحد . والإحساس الخصب الحى فى عبارة «مضجعك القرمزى البهيج» تحيط به قوى معادية تكمن فى الكلمات : مريض ، دودة الليل ، عواء العاصفة ، تسللت إلى حبها الخفى المظلم ، وفى كلمة قضى .

ما هذه الدودة ؟ هل هى الشهوة ؟ أو الذنب أو الموت ؟ لا ندرى . غير أن هذا يزيد فى جو الغموض والإبهام . وطبيعتها الحقيقية

مظلمة كالليل الذى تزحف فيه ، وهى قاتلة كعواء العواصف . وهناك شىء من المخالسة والخفية فى قوله « تسللت إلى مضجعك » و « حبها الخفى المظلم » وهذا يوحى بنوع من الشر الذى يلتهم الجنس ويحطم بدل أن يخلق ويسبب مرضا عضالا للبهجة القرمزية . كل شىء فيها ينبض بالحياة ولكن ما من شخصين يمكن أن يتفقا على معنى واحد لها »(١) .

وقد كان فى تقدم الدراسات النفسية وارتيادها آفاق النفس المجهولة وأعماقها المستسرة ، والقول بوجود عالم اللاشعور الفردى والجماعى ، وتفسير الأحلام تفسيرا ينبع من اللاشعور — سند للنقاد المعاصرين فى تسويغ الصورة الشعرية الرمزية على النحو السابق ؛ ذلك أن الشعر بوح الشاعر بذات نفسه من خلال صوره ، وصور الشاعر مثل الصور فى الحلم أى أنها متحررة من رقابة الوعى ؛ لا فى التعبير عن ذات الشاعر تعبيراً صريحاً مكشوفاً بل بتقديمها فى أشكال ورسوم . ومن المتوقع حينئذ أن تخدعنا وأن تموه همومه ورغباته الحقيقية(٢) .

والقول بأن الصور الشعرية عطاء أساسى من اللاشعور وأن الشاعر نتيجة لذلك يتحدث بوصفه إنساناً لا بوصفه فناناً يثير قضية أخرى لها أهميتها ، وهى كيفية التعرف على الصدق والإخلاص sincerity فى الشعر ؛ فما هو شائع أن الصورة القوية التى تستلفت النظر لابد أن يحتال عليها ؛ ومن ثم تكون غير صادقة ، فالإنسان فى الواقع إما أن يتكلم بلغة بسيطة غير مجازية أو يتكلم بمجازات قد ابتذلت وانطفأت . لكن هناك فكرة أخرى مؤداها أن الصورة التى تثير استجابة مخزونة راكدة آية على عدم الصدق ، وعلى الرضا بالاقتراب الفج من شعور الإنسان بدلا من التعبير عنه بدقة . ويرى بعض النقاد أننا بهذا نخلط بين الإنسان بعامة والإنسان الأديب ،

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٧٦ ـ ٧٧ .

(٢) انظر :

René Wellek and Ustin Warren, Theory of Literature, (London 1970) p. 207.

بين الإنسان الذى يتكلم والإنسان الذى يكتب ، أو بالأحرى يكتب الشعر . فالصراحة الشخصية العادية والصورة الشائعة المبتذلة يتساوقان بشكل واضح . أما بالنسبة للصدق فى الشعر فإن الكلمة (الصدق) تبدو غير ذات معنى فى الغالب : فعن أى شيء يكون التعبير الصادق ؟ هل يكون عن الحالة العاطفية المفترضة بالخارج والتى انبثقت عنها القصيدة ؟ أويكون عن الحالة التى كتبت فيها القصيدة ؟ أو هو التعبير الصادق عن القصيدة بمعنى التركيب اللغوى الذى تشكل فى عقل المؤلف وهو يكتب ؟ من المؤكد أن الأخير هو المراد أى أن القصيدة تعبير صادق عن القصيدة .

The poem is a sicncer expression of the poem

ومهما يكن الرأى فى مقولة أن الصور الشعرية عطاء اللاشعور وأنها كالصور فى الحلم فإن من المفيد حقاً فى دراسة الصورة الشعرية الرمزية الكشف عن العلاقات النفسية المتبادلة بين طرفيها ، ذلك أن تكرار استدعاء كلا الطرفين للآخر يشى بوجود علاقات متشابكة بينهما فى ذات الشاعر المبدعة .

بيد أنا نرى فى تشكيل الصورة الشعرية الرمزية مزلقا خطراً يدفع بها أحياناً إلى مجاهل الغموض والإبهام حتى تصبح مستعصية على الفهم بل على مجرد التصور . وما يقال عن وحدة الإطار الشعورى الذى يربط ما بين الصورة فى تشكيلها الجديد وأحاسيس الشاعر المعاصر التى تتميز بالغموض والتعقيد والكثافة يفتح الباب واسعا لمزيدمن الغموض لا ينتهى ولا يتوقف ، وقد أغرى ذلك كثيراً ممن لا يمتلكون الموهبة الشعرية الأصيلة ، فكتبوا سطوراً من هذا النمط الصعب الغريب الذى لا يستسيغه ذوق . ولعل ظاهرة الغموض التى تجتاح شعرنا العربى المعاصر تعود ، فى أصلها أو فى الجزء

---

(١) op., cit., p. 208.

الأكبر منها ، إلى هذه التركيبة الغريبة للصورة الشعرية ، والإسراف فيها إلى حد يشعر معه القارئ المثقف فى أغلب الأحيان باستعجام لغته ، وأنه بحاجة إلى وسيط يفض له مغاليقها ويكشف عن معمياتها . حقاً إن الإضمار فى الشعر أمر مشروع بل ومطلوب لكن ينبغى أن يكون إضماراً يشف عن بعض ملامح الصورة ويبقى بعضها الآخر مخبوءا يدركه المتلقى بشىء من التأمل وإعادة النظر وبذلك يتحقق له إمتاع الفن وجماله ، أما أن يستحيل الإضمار ضربا من الألغاز والأحاجى فذلك ما نرى أن منطق الفن الصحيح يرفضه . ولا أتجاوز الصواب إذا قلت إنه يدل على عجز الشاعر وقصور أدائه الفنى أكثر مما يدل على أى شئ آخر .

ومن خواص الصورة الشعرية فى معيار النقد الحديث خاصة التماسك والائتلاف بمعنى ألا تتنافر الصور الجزئية فيما بينها ، أو يتنافى بعضها مع الفكرة العامة للقصيدة ، أو الشعور السائد فيها . وترتكز هذه الخاصية على عنصر هام من عناصر العمل الشعرى ظهر منذ الرومانتيكيين ، وهو توافر الوحدة الشعورية فى القصيدة حتى إنهم قالوا إن القصيدة قد تكون فى ذاتها صورة كلية مؤلفة من مجموعة من الصور الجزئية ، ومقتضى ذلك أن تكون القصيدة خلقاً فنياً متكامل الأجزاء ، وأن توظف كل هذه الأجزاء فى إبراز أحاسيس الشاعر وعواطفه . وهذه نقطة أخرى تفترق فيها البلاغة العربية والنقد القديم عن النقد الحديث ، فلم يكن الشعراء قديما يحفلون بهذه الوحدة بالمعنى الذى يقصده النقاد المعاصرن ، وكذلك كان علماء البلاغة والنقد ، حين تناولوا إنتاج الشعراء القدامى بالدراسة فلم يلتفتوا إلى هذه الظاهرة ، بل أقروهم عليها ، ومضوا فى منهجهم على أساس النظر إلى المفردات والصور الجزئية ، دون اعتداد بمدى ما بينها من توافق أو تعارض . وهكذا نقرأ فى الشعر القديم قول أحد الشعراء فى وصف مصلوب :

كأنه عاشق قد مد صفحته ... يوم الوداع إلى توديع مرتحل

أو قائم من نعاس فيه لوثته ... مواصل لتمطيه من الكسل

وقد رأينا عبد القاهر يستجيد هذين التشبيهين لاشتمالها على كثير من التفصيل ، لكننا بمقياس النقد الحديث لا نشعر أى رباط نفسى يجمع بين صورة المصلوب من جهة ، وصورة العاشق الولهان ، وهو يعانق حبيبته لحظة الوداع ، أو صورة المستيقظ من نومه وهو ما يزال يعالج آثار النوم ويدفعها عن نفسه من جهة أخرى ، فكلتا الصورتين الأخيرتين من واد ، وصورة المصلوب من واد آخر وكلتاهما تبعث فى النفس ظلالا ومعانى تخالف ما توحى به صورة المصلوب .

ونقرأ للمتبنى قوله :

نثرتهم فوق الأحيدب نثرة	كما نثرت فوق العروس الدراهم

فيشبه تفرق جثث أعداء سيف الدولة فوق جبل الأحيدب بعد هزيمتهم بصورة تناثر الدراهم فوق العروس ليلة زفافها . والفرق واضح بين إحساس الإنسان إزاء الطرف الأول للصورة وإحساسه تجاه طرفها الثانى .

وقد يصل الخلاف بين الصور الشعرية فى القصيدة الواحدة إلى حد التضارب مما يؤكد تزييف الشاعر لمشاعره ، وانسياقه وراء بلاغة لفظية تعنى برصف العبارات ، ورص الصور ، دون أن تنبعث عن شعور حى أو إحساس صادق . ويمكن أن نأخذ مثالا كذلك فى قول كشاجم[1] يصف روضاً :

وروض عن صنيع الغيث راض	كما رضى الصديق عن الصديق
إذا ما القطر أسعده صبوحا	أتم له الصنيعة فى الغبوق
كأن الطل منتثرا عليـــه	بقايا الدمع فى الخد المشوق
كأن غصونه سقيت رحيقاً	فما ست ميس شراب الرحيق
يذكرنى بنفسجـــه بقايا	صنيع اللطم فى الوجه الرقيق

(١) الشاعر محمود بن الحسين أحد وصافى الطبيعة .

فالشاعر هنا يصف الروض بالرضا والسعادة حين سقاه الغيث ، وانهل عليه المطر فى الصباح والمساء ، حتى اهتزت أغصانه ، وسرت فيها نسائم الحياة ، وغدت تمايل من الفرح والبهجة كما يتمايل شراب الرحيق ، لكنه أفسد هذه الصورة الجميلة بصورتين أخريين ، إحداهما جاءت فى البيت الثالث ، وهى تشبيهه لانتثار قطرات الندى على أوراقه بآثار الدمع فى خد المشتاق ، والأخرى تضمنها البيت الأخير ،وهو تشبيهه لزهور البنفسج بلونها المائل إلى الزرقة بما يحدثه اللطم فى الوجه الرقيق ، وذلك أن هاتين الصورتين تثير مشاعر الحزن والألم فتنغص على القارىء إحساسه بالسعادة والطرب والنشوة ، الذى أثارته فى نفسه بقية الصور الأخرى .

ولم يسلم الشعر الحديث من وقوع التنافر فى صوره الشعرية فى بعض الأحيان ، مما يدل على اضطراب رؤية الشاعر ، وعدم نضج تجربته الشعرية ، ويستوى فى هذا الشعر التقليدى المحافظ ، والشعر الحر . فمن أمثلة اضطراب الصور وتنافرها فى الشعر التقليدى المحافظ قول أحمد شوقى فى وصف قصر أنس الوجود :

قف بتلك القصور فى اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا

كعذارى أخفين فى الماء بضاً سابحات به وأبدين بضاً

فإن صورة الغريق فى الماء ، وما تبثه فى النفس من ذعر وهلع تتنافر مع صورة العذارى الفاتنات ، وهن يسبحن فى الماء ، وما يبعثه ذلك من شعور بالإغراء والفتنة . ومنه أيضا قول ميخائيل نعيمة فى قصيدته « بين الجماجم » :

حدثينى عن الخدود التى بالأمس كانت مذابحا للجمال

تنطق المؤمنين بالكفر ، والكفار بالسبح للقوى المتعال

فمن الواضح أنه يريد وصف الخدود بالحمرة التى هى آية جمالها ، ولكنه شبهها بالمذابح فى قوله « كانت مذابحا للجمال » ، وإذا كان هذا اللفظ يعطى

صورة الحمرة حقاً فإنه يستحضر فى النفس صورة الدم الذى يثير التقزز والاشمئزاز ، وذلك لا يتسق مع تصـوير الجمال الذى تعشقه النفس وتستمتع برؤاه .

ومن أمثلة الشعر الحر الذى تنافرت فيه الصورة مع الشعور العام فى القصيدة قول الشاعرة العراقية نازك الملائكة فى قصيدتها «الراقصة المذبوحة» التى تخاطب فيها الجزائر المجاهدة الجريحة .

ارقصى مذبوحة القـلب وغنى
واضحكى ، فالجرح رقص وابتسام
اسألى الموتى الضحايا أن يناموا
وارقصى أنت وغنى واطمئنى

فقد صورت الشاعرة الجزائر فى صراعها الدامى مع الاستعمار الفرنسى أثناء حرب الاستقلال بأنها مذبوحة القلب ، وطالبتها بالرقص ، والابتسام بل والغناء والاطمئنان ؛ ولاشك أن هذه المعانى الأخيرة تتنافى مع الصورة الأولى ، لأن ذبيح القلب لا حياة فيه ، فضلا عن أن يرقص أو يغنى .

ولا يقتصر الأمر فى النقد الحديث على ضرورة انتفاء التنافر بين الصور الشعرية فى ثنايا القصيدة ، بل يتقدم خطوة أخرى إلى الأمام فيتطلب عنصر النماء والترابط فى هذه الصور بأن تضيف الصورة اللاحقة بنية جديدة إلى الصورة السابقة حتى يتكامل العمل الشعرى ، « وليس من الضرورى أن ترتبط الصور ارتباطاً منطقياً ، وإنما توجه بقوة الحدس إلى عواطف القارئ وأحاسيسه ، ويجب أن تثير فى عقل القارئ كل تداع وارتباط يؤدى إلى الأفكار التى تكمن وراء الألفاظ »(١) . وأوضح ما يكون ترابط الصور فى الشعر ذى الطابع القصصى حيث تتجسد الأفكار والمشاعر وتبدو فى تتابع واتساق يشدها جميعاً خيط نفسى واحد .

(١) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١٠٨ .

ولعله قد اتضح الآن أن استخدام مصطلح « الصورة » أيسر من استخدام أساليب البيان ، بما يفسر كثرة شيوعها وتداولها فى الوقت الحاضر ، وذلك أن استخدام هذا المصطلح مع الوعى بدلالته يجنب الناقد أو الدارس مشكلة التنويع والتقسيم التى يواجهها السائر على دروب البلاغة القديمة الملتزم بظواهرها الأسلوبية ما بين تشبيه بأقسامه المتعددة ، ومجاز مرسل بعلاقاته الكثيرة ، واستعارة بأنواعها ، وكناية بأقسامها ووسائلها ، وما ينجم عن ذلك كله من انصراف الناقد عن استجلاء أسرار الجمال فى التعبير اللغوى وتبديد طاقته فى البحث عن نوع التعبير ، هل هو تشبيه أو استعارة أو كناية ، وما إذا كان وجه الشبه — فى التشبيه — مفرداً أو مركباً أو مقيداً ، وهل التشبيه مرسل أو مؤكد ؟ حسى أو عقلى ؟. إلخ. وفى الاستعارة يكون البحث عن إجرائها وعن كونها تصريحية أو مكنية ، أصلية أو تبعية ؟ وهل الجامع حسى أو عقلى ؟ وفى الكناية يكون البحث عن نوعها ، وكثرة الوسائط أو قلتها ... وهكذا تصطبغ الدراسة بصبغة لغوية عقلية أكثر منها جمالية فنية . بل إن النظرة البلاغية القديمة قد تفتت التعبير الواحد — فى ضوء منهجها — إلى عدد من الأساليب البيانية يؤدى تحديدها والكشف عن ماهيتها إلى تشويه القيمة الجمالية للتعبير . لنأخذ مثلا لذلك قول الشاعر العربى القديم :

وإن حلفت لا ينقض النأى عهدها فليس لمخضوب البنان يمين

ولننظر إلى ما يقوله الأستاذ أحمد المراغى فى تحليله من وجهة النظر البلاغية . يقول : « فى نقض النأى مجاز عقلى علاقته السببية لأن البعد سبب النقض وخلف العهد ، وفى العهد استعارة بالكناية حيث شبه العهد بالحبل بجامع أن كلا يقيد الربط ، واستعير لفظ المشبه به للمشبه ، ثم حذف لفظ المشبه به ورمز إليه بشىء من لوازمه ؛ وهو النقض على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية ، وإثبات النقض للعهد استعارة تحليلية وهى

قرينة المكنية — وفى البنان مجاز مرسل علاقته الجزئية لأن التى تخضب هى الكف كلها — وفى يمين مجاز مرسل علاقته السببية إذا المراد وفاء باليمين وإنفاذ لما حلفت عليه — وفى مخضوب البنان كناية عن موصوف وهى المرأة من نوع الإيماء والإشارة ، والشطر الثانى كله استعارة لأنه جار مجرى المثل »(١) ولا أظننى بعد ذلك بحاجة إلى تعليق .

وفضلا عن كل ما تقدم فإن مصطلح « الصورة » أغنى دلالة ، إذ يرتبط بآفاق فلسفية وجمالية لم يسبق للبلاغة القديمة ارتيادها فى ظل مفاهيمها عن التشبيه والاستعارة .

(١) علوم البلاغة (القاهرة ، المكتبة العربية ، الطبعة الثالثة) ٣٢٩-٣٣٦

مراجع الكتاب

(ا) مراجع عربية :

الآمدى (الحسن بن بشر) :

ـ الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، تحقيق السيد صقر ، جـ ١ ، القاهرة . ط الثانية ١٩٧٢ .

إبراهيم سلامة (دكتور) :

ـ بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . القاهرة ، ط أولى ١٩٥٠ .

إبراهيم أنيس (دكتور) :

ـ دلالة الألفاظ . القاهرة ، ط أولى ١٩٥٨ .

ابن الأثير (ضياء الدين) :

ـ المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر . تحقيق دكتور أحمد الحوافى ودكتور بدوى طبانه . القسم الأول . القاهرة . ط أولى ١٩٥٩ .

أحمد مصطفى المراغى :

ـ علوم البلاغة . القاهرة . ط ٣ . د . ت .

بدوى طبانه (دكتور) .

ـ علم البيان . القاهرة . ط الثانية ١٩٦٧

الجرجانى (عبد القاهر) :

ـ أسرار البلاغة . تصحيح الشيخ رشيد رضا .

ـ دلائل الإعجاز . تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجى . القاهرة ط أولى ١٩٦٩ .

٢٠٨٣٩٠

الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز) :

ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه . تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة . د . ت .

حازم القرطاجنى :

ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة تونس ١٩٦٦ .

حامد عونى :

ـ المنهاج الواضح . القاهرة . ط أولى ١٩٦٨ .

ابن أبى الحديد (عزالدين أبو حامد)

ـ شرح نهج البلاغة جـ ١ . القاهرة . ط أولى ١٩٥٨

الخطيب القزوينى (جلال الدين أبو عبد الله) :

ـ كتاب الإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح . القاهرة . د . ت

الرمانى (أبو الحسن على بن عيسى) :

النكت فى إعجاز القرآن (ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن) . تحقيق وتعليق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام القاهرة . د . ت .

السكاكى (أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر) :

ـ كتاب مفتاح العلوم . القاهرة . ط أولى . د . ت .

سيد قطب :

ـ التصوير الفنى فى القرآن . ط دار الشروق . د . ت .

عز الدين اسماعيل (دكتور) :

ـ الأدب وفنونه . القاهرة . ط الثانية ١٩٥٨ .

ـ الشعر العربى المعاصر قضاياه .وظواهره الفنية والمعنوية . القاهرة

العسكرى (أبو هلال) :

— كتاب الصناعتين . تحقيق على البجاوى ومحمد أبوالفضل إبراهيم . القاهرة . د . ت .

العقاد والمازنى (عباس محمود ، وإبراهيم)

— الديوان ط . القاهرة ١٩٢١

محمد غنيمى هلال (دكتور) :

— النقد الأدبى الحديث . القاهرة . ط الثانية ١٩٦١

محمد فتوح أحمد (دكتور) :

— الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر : القاهرة ١٩٧٧ .

مجموعة من المؤلفين والشراح :

— شروح التلخيص : القاهرة . ط أولى ١٣١٨ هـ .



(ب) مراجع انجليزية :

Abrams (M. H.) :
— A Glossary of Literary Terms, London, 1971.
Hawkes (Terence) :
— Metaphor (The Critical Idiom), London, 1972.
Lewis (C. Day) :
— The Poetic Image, London, 1968.
Nowttny (Winifred) :
— The Language Poets Use, London, 1972.
Wellele and Warren (Ustin) :
— Discriminations, London, 1971.
Wellele and Warren (Ustins) :
— Theory of Literature, London, 1970.

(جـ) مراجع انجليزية مترجمة إلى العربية :

إ . أ . ريتشاردز :
— مبادى النقد الأدبي . ترجمة دكتور مصطفى بدوى . القاهرة ١٩٦٣ .
أرشيبالد مكليش :
— الشعر والتجربة . ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى . بيروت ١٩٦٣ .
إليزابيث درو :
— الشعر كيف نفهمه ونتذوقه . ترجمة دكتور محمد إبراهيم الشوش. بيروت ١٩٦١ .
س . أولمان :
— دور الكلمة فى اللغة . ترجمة وتعليق دكتور كمال بشر : القاهرة ١٩٦٢



رقم الإيداع بدار الكتب ٢١٤١/٧٨
الترقيم الدولى ٤-٥١-٧١٩٠-٩٧٧

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى ـ القاهرة)
تليفون : ٢٢٠٧٩